تعصّبات اور تنقید
ندیم احمد

تعصّبات اور تنقید

ندیم احمد

Rahrawan-e-Adab

المنت للّٰہ کہ این کتاب موسوم بہ " تعصبات اور تنقید " مشتمل بر مضامین لطیف بر شعرائے حاضر و ادبأ نادر من تصنیف بندۂ کم توقیر ندیم احمد بہ اہتمام رہروانِ ادب کلکتہ از شہر کلکتہ من طبع و مشتہر و مقبول خاص گردید-تمت بالخیر

TAASUBAAT aur TANQEED

(Literary Criticism)

By : **Nadim Ahmad**

ISBN 978 - 93 - 5156 - 269 - 6

پہلی اشاعت : ۲۰۱۴ء

تعداد : ۵۰۰

حرف کار : تسلیم عارف،فون:۹۳۳۹۱۱۶۲۸۵

زیر اہتمام : رہروانِ ادب ، کولکاتا

سرورق : احمد اقبال صدیقی

طابع : گرافک پرنٹ،۱۰،اسماعیل اسٹریٹ،کولکاتا-۱۴

قیمت : ۴۰۰روپے (Rs.400/-)

Rahrawan-e-Adab

سلیم احمد اور سراج منیر

کے لئے

وجودِ ما معمّا ئیست حافظ
کہ تحقیقش فسونست و فسانہ

ترتیب

۱-	کلاسیکی ادب اور نئی نسل کا معاملہ	۱۷
۲-	نئی نسل اور غالب کا خوف	۲۵
۳-	سجاد ظہیر-فکری سیاست یا نظری بحران	۳۳
۴-	ممتاز شیریں کی تنقید نگاری	۴۵
۵-	فراق کی غزل اور روایت کا معاملہ	۵۹
۶-	فیض کی شاعری اور کلاسیکی شعریات	۶۹
۷-	جون ایلیا کا قصہ	۸۱
۸-	شہناز نبی کی نظم 'میں کیوں مانوں'	۹۵
۹-	بیانیہ کی روایت اور راجندر سنگھ بیدی	۱۰۱
۱۰-	غلام عباس کے افسانے-بیانیہ اور بیان کنندہ کا معاملہ	۱۱۵
۱۱-	قرۃ العین حیدر-تاریخ کا جبر یا تہذیبی بحران	۱۲۹
۱۲-	اردو نثر کی روایت اور مولانا ابوالکلام آزاد	۱۳۷
۱۳-	نئی نسل اور شناخت کا مسئلہ	۱۴۳
۱۴-	اقبال اور تہذیبوں کا ٹکراؤ	۱۵۱
۱۵-	شمس الرحمن فاروقی سے بات چیت	۱۵۵
	اشاریہ	

شاعر کا تفاعل یہ نہیں ہے کہ وہ ان چیزوں کو بیان کرے جو واقع ہو چکی ہیں۔ دراصل اس کا تفاعل ان چیزوں کو بیان کرنا ہے جو واقع ہو سکتی ہیں یعنی جن کا واقع ہونا قانون لزوم یا قانون احتمال کی روشنی میں ممکن ہے۔ شاعر اور مورخ میں فرق یہ نہیں ہے کہ ایک نظم میں اظہار خیال کرتا ہے اور دوسرا نثر میں۔ ہیروڈوٹس کی تصنیفات کو اگر منظوم کر دیا جائے تو بھی جس طرح وزن و بحر سے معرا صورت میں وہ تاریخ تھیں اسی طرح وزن و بحر کے التزام کے باوجود وہ تاریخ کی ہی ایک صنف شمار ہوں گی۔

ارسطو

ترجمہ : شمس الرحمن فاروقی

بعض اشعار میں حکمت ہوتی ہے نہ برعکس کہ حکمت میں شعر ہوتا ہے۔
اس اعتبار سے شعر کا رتبہ حکمت سے زیادہ بلند ہوتا ہے اور حکمت شعر کے
تہ دار مفہوم میں شامل ہوتی ہے، لہٰذا شاعر کو حکیم کہا جا سکتا ہے اور حکیم کو
شاعر نہیں کہا جا سکتا۔ (حدیث میں) ارشاد ہوا ہے کہ بیان میں سحر ہوتا
ہے اور سحر میں بیان نہیں ہوتا۔ بنابریں شاعر کو ساحر کہا جا سکتا ہے اور
ساحر کو شاعر نہیں کہا جا سکتا۔

امیر خسرو

ترجمہ : شمس الرحمٰن فاروقی

Beyond entertainment, beyond curiosity, beyond all the emotions such narratives and legends afford, beyond the need to divert, to forget, on to achieve delightful or terrifying sensations, the real goal of the marvelous journey is the total exploration of universal reality.

Tzvetan Todorov

(It) Introduce the permanent corrective of laughter, of a critique on the one sided seriousness of the lofty direct word, the corrective of reality that is always richer, more fundamental and most importantly too contradictory and heteroglot to be fitted into a high and straight forward genre.

Bakhtin

مشرق کا تصور یہ رہا ہے کہ ساری چیزیں اپنا وجود ایک مابعد الطبیعیاتی
حقیقت سے حاصل کرتی ہیں۔ اس لئے ہر چیز میں ایک مستقل حقیقت اور
ایک امتیازی صفت ہے لہٰذا صفت اسم کے اندر موجود ہے۔ قرون وسطیٰ
کے بعد مغرب نے حقیقت کو مادے اور محسوسات کے اندر محدود کر دیا۔ اس
کا نتیجہ یہ ہوا کہ پہلے تو خالص مادی خصوصیات کے سوا تمام صفات چیزوں
سے الگ ہوگئیں۔ جب چیزوں میں صرف مادہ رہ گیا تو وہ ٹوٹ کر بکھرنے
لگیں اور محسوسات کے لحاظ سے ہر آدمی کے حصے میں ایک ٹکڑا آیا۔
محسوسات میں اتنا انتشار پھیلا تو یہ ٹکڑا بھی ہاتھ سے گیا، اور چیزیں ہوا میں
تحلیل ہونے لگیں۔ پچھلے تین سو سال سے مغرب صفات کے ذریعہ چیزوں
کو گرفت میں لانے اور قابو میں رکھنے کی کوشش کر رہا ہے لیکن چاند قریب
آتا جا رہا ہے اور زمین کی چیزیں دور سے دور ہوتی چلی جا رہی ہیں۔

محمد حسن عسکری

وہ لوگ جو اپنے آپ کو Crystallise نہیں ہونے دیتے، زندگی کی طرح
متحرک رہتے ہیں ۔ متغیر، ہمہ وقت نئے امکانات کے جویا، وہ
معاشرے کے لئے شناخت کا مسئلہ پیدا کرتے ہیں۔ جلاد اگر ایک لمحے
کو پوچھ لے کہ تختے پر کون ہے تو دوسرا سوال اس کے اپنے بارے میں
ہوگا۔ میں کون ہوں؟ پھر وہ نوکری سے جائے گا۔ ادب میں یہ سوال
پوچھ کر آدمی شاعری سے جاتا ہے، تنقید سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے۔

سراج منیر

Literature is, and cannot be anything but, a kind of extension and application of certain properties of language.

Paul Valery

Every text takes shape as a nosaic of cirtations, and every text
is the absorption and transformation of other texts.

Julia Kristeva

کلاسیکی ادب اور نئی نسل کا معاملہ

(کلاسیکی ادب کے مطالعہ کی اہمیت)

کلاسیکی ادب اور اس کی اہمیت پر کوئی ڈسکورس قائم کرنا دراصل ان نظری اور عملی تنقید کی بحثوں کو ازسرِ نو کھنگالنا ہے جو مشرقی شعریات' اردو کی کلاسیکی شاعری' اور سبک ہندی کی روایت سے متعلق ہیں۔ اس قسم کی بحثوں کے بارے میں گرمیِ بازار قسم کی چیز متوقع نہیں ہوسکتی لیکن کلاسیکی ادب کے بارے میں غور وفکر کی بات کریں' یا ان سے لطف اندوز ہونے کی' ہر دو صورت میں ہمیں ان مباحث کا سامنا ہے جو اس موضوع کا احاطہ کرتے ہیں اور ان سے معاملہ صاف کئے بغیر ہم ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتے۔ کلاسیکی ادب کے ایک سرے پر ہماری روایت ہے تو دوسرے پر ہماری تہذیب جسے ہم ہند+ اسلامی روایت' یا ہند+ مسلم روایت کا نام دے سکتے ہیں۔ اب اگر ہم کلاسیکی ادب کو اس کے تمام وجودیاتی Ontological اور علمیاتی Epistemological تصورات کے ساتھ تسلیم کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہمیں اس جدید متروکیت کی تہذیب سے بھی دو دو ہاتھ کرنا ہے جہاں اشیا جلد جلد پرانی ہوتی ہیں اور روایتیں کپڑوں کی طرح بدل دی جاتی ہیں۔

مشرق کے کلاسیکی ادب کی شکل بندی جن روایتوں کے زیر اثر ہوئی ہے ان میں عربی' فارسی اور سنسکرت روایت نہایت ہی اہم ہیں۔ ہم چاہیں تو چینی روایت کو بھی اس میں شامل کر سکتے ہیں۔ یہ

روایات گویا کلاسیکی ادب کی اساس ہیں اور ان کے واسطے سے اس ادب کے ایک بڑے حصے کو حقیقی صورت حال سے آگے ایک وسیع میدان بھی میسر آجاتا ہے جہاں تجربوں کی رنگارنگی کے ساتھ ساتھ معنی کی سحر طرازی ہمارے احساسات پر ایک نشے کی سی کیفیت طاری کردیتی ہے۔ لیکن اس نشے کے عالم میں بھی کلاسیکی ادب کی اہمیت کے متعلق ہمارا خیال مختلف سمتوں میں سفر کرتا رہتا ہے اس میں تضاد کی صورت بھی ہوتی ہے اور خیال کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں پیکار کا عمل بھی جاری رہتا ہے۔ کلاسیکی ادب کے متعلق خیال کے یہ ٹکڑے ہمارے ذہنوں میں پرچھائیوں کی صورت ہاتھ پیر مارتے رہتے ہیں۔ سوچنے والے شخص کو بالعموم اور جدید تہذیب کے شور بے اماں میں اپنی آواز کے لئے بھاگ دوڑ کرنے والی نئی نسل کو بالخصوص اس مافوق الفطر صورت حال کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

سوچنے کا عمل بذات خود ایک جمالیاتی فعل ہے مگر مسلسل سوچنے کے باوجود اگر ہم کسی نتیجے پر پہنچنے میں ناکام رہتے ہیں تو سوچنے کا یہی جمالیاتی عمل بڑی خطرناک صورت اختیار کرلیتا ہے مثلاً ہر زمانے کی نئی نسل کلاسیکی ادب اور اس کی اہمیت کے بارے میں اپنے نظریات رکھتی ہے اور ان ہی کی بنیادوں پر اسے قبول یارد کرتی ہے لیکن اگر کسی نسل کی سوچ ابتدا ہی سے غیر ادبی راستے پر چل پڑی ہو تو نتیجہ غیر ادبی اور صحت سے عاری ہوگا اور ادب کی دنیا میں ایسی چیزوں کی کوئی اہمیت نہیں۔

کلاسیکی ادب کی اہمیت اور اس کے از کار رفتہ ہوجانے کا مسئلہ نئے زمانے اور نئے پرانے کی بحث سے متعلق ہے۔ لیکن جو لوگ یہ جھنجھٹ پالتے ہیں ان کے لئے ابن قتیبہ آج سے گیارہ بارہ سو برس پہلے ہی یہ لکھ چکا ہے کہ شعر کے اچھے ہونے یا نہ ہونے کے کچھ معیارات ہوتے ہیں جو بڑے فن پاروں سے ہی اخذ کئے جاتے ہیں۔ شاعروں کے ساتھ بھی یہی معاملہ ہے کوئی شاعر صرف اس لئے اچھا نہیں ہوسکتا کہ وہ پرانا ہے اور نہ ہی اس لئے اچھا ہوسکتا ہے کہ وہ نیا ہے۔ ادب کی دنیا میں اچھے ہونے یا نہ ہونے کے کچھ اصول ہوتے ہیں یعنی ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ فلاں صاحب چار سو برس پہلے پیدا ہوئے' اس لئے اچھے شاعر تھے' یا آج پیدا ہوئے اس لئے ناقص شاعر ہیں۔ پھر یہ بھی کہ ہمارے کلاسیکی ادب کی روایت میں اس بات کا ذکر ملتا ہی نہیں کہ نیا زمانہ آتے ہی پرانا زمانہ گذر جاتا ہے۔

ہمارے یہاں کلاسیکی ادب کی روایت میں یہ تصور موجود ہے کہ ایک عینی متن The Ideal Text تمام موجود متون میں مابعد الطبیعیاتی سطح پر کام کرتا رہتا ہے گویا کوئی بھی شاعر یا اس کا متن کسی عینی متن یا عینی ہستی کے تسلسل کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ ہمارے یہاں اچاریہ راج شیکھر نے نویں صدی میں ان نکات کی طرف اشارہ کیا تھا جن تک رسائی حاصل کرنے کے لئے مغربی تنقید کو والیری اور الیٹ کا

انتظار کرنا پڑا الیٹ کہتا ہے :

> No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him for contrast and comparision, among the dead.☆

گویا کوئی بھی شاعر خواہ وہ کسی زمانے میں پیدا ہوا ہو ایک تسلسل ایک مرکزی دھارے کا حصہ ہوتا ہے اور اپنے وسیع تر مفہوم میں یہ دھارا روایت اور کلاسیکی ادب کی ایک شکل ہے۔ کوئی بھی نیا شاعر جس قدر نیا ہوتا ہے اسی تناسب کے ساتھ پرانا بھی ہوتا ہے مثلاً اگر کوئی نیا شاعر غزل، مرثیہ، قصیدہ کہتا ہے یا کوئی افسانہ نگار کہانی بیان کرتا ہے تو ان اصناف کے تمام وجودیاتی Ontological اور علمیاتی Epistemological تصورات اس ادیب کے شعور یا لاشعور کا حصہ ہوتے ہیں اور انہیں تصورات کا تخلیقی استعمال کسی ادیب کو بڑا یا چھوٹا بناتا ہے۔ غزل کی Ontological تصورات کی بات کریں تو ہمارے بزرگ اور کلاسیکی ادب کے نمائندے یہ کہہ گئے ہیں کہ غزل کہنے کے لئے بحروں کا انتخاب کرنا پڑتا ہے پھر ان کے تحت جو اوزان مقرر ہیں اس پر مصرعے کہنے پڑتے ہیں اور ان مصرعوں کا بامعنی ہونا بھی ضروری ہے اب آپ دیکھیں یہ چیزیں کہاں سے آئی ہیں ان چیزوں کو منہا کر کے ہم غزل لکھیں گے یا چیستاں۔ معنی کی بحث میں ان دنوں گرمی بازار قسم کی چیز دیکھی جا رہی ہے میں نے بھی قدما کے حوالے سے متن کے بامعنی ہونے کی بات کہی ہے بعض لوگوں کو یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ صاحب ہمیں اس سے کوئی سروکار نہیں کہ متن معنی دیتا ہے یا نہیں ہمیں تو لفظوں کو جوڑ کر ایک مرکب بنانا ہے معنی وانی آپ کا مسئلہ ہے تو ان لوگوں کو ایک آسان سا جواب سلیم احمد پہلے یہ کہہ کر دے چکے ہیں کہ مہمل جملے کہنا بڑا مشکل کام ہے بندہ کوئی نہ کوئی معنی نکال ہی لیتا ہے۔ گویا منشائے مصنف کی صورت میں معنی کی عدم موجودگی تقریباً ناممکن ہے اور یہاں کلاسیکی ادب کے نمائندوں کی وہ بات بھی درست ہو جاتی ہے کہ مصرعہ بامعنی بھی ہونا چاہئے۔

آپ نے دیکھا کلاسیکی ادب اور اس کی شعریات کا علم بالکل ابتدا ہی میں ہمارے لئے اہم بن جاتا ہے بعد میں ہم ان علمیاتی تصورات سے بھی دوچار ہوتے ہیں جو ہمارے کلاسیکی ادب میں بنیادی اینٹ کی حیثیت رکھتے ہیں اور جن کی بدولت انہیں کلاسک کا درجہ حاصل ہوا ہے۔ یہ جو ہمارے بزرگ ہیں قلی قطب شاہ، وجہی، غواصی، میر، غالب، انیس، میر امن، اقبال یہ ایسے نہیں ہیں کہ انہیں منہا کر کے ہم

☆ T.S.Eliot : "Tradition and the Individual Talent" The Sacred Wood, Methuen & Co. Ltd. London, 1969, Page —49

ادبی سطح پر زندہ رہ سکتے ہیں۔ اگر ہمیں کسی دائمی اقدار کی تلاش ہے اور ہم مستقبل میں زندہ رہنے کے ساتھ ساتھ عالمی ادب میں اپنی جگہ بنانا چاہتے ہیں تو کلاسیکی ادب کے ان نمائندوں کو پڑھنا اور پڑھوانا ہی ہمارا وظیفۂ فکر و عمل ہونا چاہئے اپنے باپ کو باپ کہنا اور انہیں دوسروں سے متعارف کروانے میں جھجک کس بات کی۔

اتنی بات تو ہم سب جانتے ہیں کہ کلاسیکی ادب کی تشکیل میں موضوع، اسلوب اور ادیب کی شخصیت کے اتحادِ ثلاثہ کو اساسی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ ان خصوصیات کے بغیر کوئی بھی تخلیق کلاسک کا درجہ حاصل نہیں کرسکتی۔ یونانی ادب میں ہومر کی الیڈ Iliad اور اوڈیسی Odyssey کو کلاسک کا مرتبہ صرف اس لئے حاصل نہیں کہ یہ دنیا کی اولین تصانیف ہیں بلکہ ہومر کی ان تخلیقات کو کلاسک کا درجہ صرف اس لئے حاصل ہوا کہ ہومر نے دائمی اقدار کی تلاش کو اپنا فرض جانا تھا۔ ہمارے یہاں بھی جو ادب تخلیق ہوا یعنی وہ ادب جو ولی اور سراج نے تخلیق کیا میر، غالب اور اقبال نے جسے اس مقام تک پہنچایا کہ وہ دنیا کی کسی زبان کے ادب سے آنکھ ملا کر بات کر سکے، تو ان حضرات کو آپ جانچ لیں ان کے Text کو نظری تنقید کی کسوٹی پر پرکھ لیں فوراً پتہ چل جائے گا کہ ہمارے بزرگوں کا بنایا ہوا یہ کلاسیکی متن کس طویل ادبی ریاضت کا ثمر ہے۔

آپ دیکھیں عسکری صاحب کتنے پڑھے لکھے آدمی تھے مشرق اور مغرب دونوں کا اچھا خاصہ ادب انہوں نے پڑھ رکھا تھا پھر کیا ضرورت پڑی کہ مظفر علی سید کو اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں :

> میں خاقانی' امیر خسرو' جامی اور عرفی کے ہم طرح قصیدوں (دل من پیر تعلیم است و من طفل زباں دانش) پر مضمون لکھنے کی کوشش کر رہا ہوں' عرفی کا قصیدہ تو دو شرحوں کی مدد سے حل کر لیا ہے۔ خاقانی پہلے بہت مشکل معلوم ہوا' دوبارہ پڑھا تو سمجھ میں آنے لگا۔ مگر حل طلب اشعار باقی رہتے ہیں.......... میں نے آپ سے کہا تھا کہ مضمون آفرینی' خیال آفرینی' نادر استعارات کے سلسلے میں فارسی شاعری اور مغربی شاعری کا تقابلی مطالعہ ہونا چاہئے' عجیب بات ہے کہ جس زمانے میں ہمارے یہاں ان چیزوں کا زور ہوا تقریباً اسی زمانے میں یورپ میں یہ تحریکات چلیں، یعنی سولہویں اور سترہویں صدی میں۔ عمومی نام تو Baroque Poetry ہے مگر انگلستان میں Metaphysicals ہیں اسپین میں Gongorism اٹلی میں Marinism فرانس میں Poesie Preciense پھر ہمارے یہاں یہ شوق متصوفین میں رائج ہوا'

کہتے ہیں مغرب میں بھی یہ Counter Reformation کا اثر تھا۔☆۱

عسکری صاحب کی طرح فاروقی صاحب بھی عالم آدمی ہیں۔اب دیکھئے یہ عالم آدمی امیر خسرو کے ''دیباچہ غرۃ الکمال'' کے بارے میں کیا کہتا ہے :

> خسرو نے ایک دیباچہ لکھا ہے جس میں استاد کی شرطیں بتائی ہیں کہ استاد کس کو کہتے ہیں۔ان میں ایک شرط یہ بھی ہے کہ استاد وہ ہے جس کو کہ اس کے معاصرین اس کے ملک والے استاد مانیں۔ یہ پہلی بات ہے۔اس کی مثال یوں لیجئے آپ کہ جرمنی سے ایک آدمی آتا ہے اور مجھ سے پوچھتا ہے کہ آپ کے یہاں بڑا شاعر کون ہے؟ میں کہوں جی میرے یہاں تو (مثال کے طور پر) راحت اکبرآبادی ہیں آپ کے یہاں غالب بڑے شاعر ہوں گے تو ہوں گے۔تو وہ کہے گا عجیب آدمی معلوم ہوتے ہیں آپ۔ بھائی آپ طے کریں گے پہلے نہ؟ پہلے آپ طے کریں گے کہ آپ کے ہاں بڑا شاعر کون ہے؟ تو پھر میں اسے پڑھنے بیٹھوں گا۔ میرے اندر تو طاقت اتنی ہے نہیں۔اردو کی سات سو برس کی تاریخ میں سات لاکھ شاعر گذرا ہے۔ایک سے ایک خراب شاعر گذرا ہے۔تو پہلے میں طے کروں گا نہ میں جو اس روایت کا امین ہوں جو اس کا نمائندہ ہوں جو اس کا بچہ ہوں۔تو پہلے میں کہوں گا کہ ہاں غالب میرے باپ ہیں اچھا اقبال میرے باپ ہیں انیس میرے باپ ہیں۔تو پھر تم کہو گے اچھا لاؤ پڑھتے ہیں ان کو۔☆۲

تو ہمارے پہلے جو یہ لوگ گذر چکے ہیں حالی ہیں محمد حسن عسکری ہیں آل احمد سرور ہیں یا فاروقی نارنگ اور شمیم حنفی جو آج بھی ہمارے درمیان موجود ہیں یہ لوگ جاہل تو ہیں نہیں جو کہتے ہیں کہ میاں میر اور کبیر پڑھو غالب اور انیس پڑھو اقبال اور نظیر پڑھو۔ یہ جو مفلر والے مولانا حالی ''یادگار غالب'' لکھتے ہیں اور فرانسیسی ادب کی دنیا سے حمام بادگر کی خبر لانے والے عسکری تصور روایت کے تحت میر اور غالب کو پڑھتے ہیں فاروقی اور نارنگ صاحب جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے میر کارواں ہونے کے باوجود ''شعر شور انگیز'' اور ''اردو غزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب'' جیسی کتابیں لکھتے ہیں یا پھر شمیم حنفی صاحب ادب تہذیب اور اقدار پر گفتگو کرتے ہیں تو ان باتوں کا کیا مطلب ہے۔ ہماری نسل

☆۱ عسکری بنام مظفر علی سید، مشمولہ: مکاتیب عسکری، مرتبہ: شیما مجید، القمر انٹرپرائز، لاہور، صفحہ: ۱۳۶

☆۲ شمس الرحمن فاروقی: جدیدیت کل اور آج، مطبوعہ: شب خون-۲۹۰، الہ آباد، صفحہ: ۵۱

تو کتابوں سے ڈرنے لگی ہے پھر ہم لوگوں نے اتنا پڑھا بھی نہیں ہے تو کیا یہ بہتر نہیں ہوگا کہ کم از کم ان لوگوں کی باتیں مانیں جنہوں نے ہم سے زیادہ پڑھا ہے اور ہم سے زیادہ حل کیا ہے۔

کلاسیکی ادب پر اتھاریٹی کی حیثیت رکھنے والے یہ حضرات جب ہر زمانے میں اس کے Relevent ہونے کی بات کرتے ہیں تو جناب عالی ہماری نسل کو بھی ذرا تامل کر کے سوچنا چاہئے کہ صاحب یہ لوگ تو اچھے بھلے پڑھے لکھے آدمی ہیں۔ مغرب کا بہت سارا ادب بھی ان لوگوں نے پڑھ رکھا ہے پھر یہ داستان امیر حمزہ کی تمام ۴۶ جلدوں کا مطالعہ کیوں کرتے ہیں' ہندایرانی تہذیب کے واسطے سے اردو غزل علی الخصوص سبک ہندی کی غزل اور اس کی روایت پر کتابیں کیوں لکھتے ہیں میر اور میرامن' غالب اور انیس کو قبر سے نکال نکال کر ادب اور زبان کے مسئلہ کا حل کیوں پوچھتے ہیں تو ذرا نئی نسل کو یہ سوچنا چاہئے کہ یہ لوگ جو رہ رہ کر پیچھے کی طرف بھی دیکھتے ہیں ذرا ہم بھی تو دیکھیں کہ میر کے یہاں غالب کے یہاں سودا اور مومن کے یہاں ایسی کون سی بات ہے جو ذہین ترین لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کر رہی ہے۔

نئی نسل کے ایک نمائندہ کی حیثیت سے میرا خیال ہے کہ ہمیں کلاسیکی ادب کو از سر نو پڑھنا اور سمجھنا چاہئے اسے قدر کی نگاہ سے دیکھنا اور متعارف کرانا چاہئے کیونکہ اگر ہم جدید ہیں تو اس حقیقت کو جان لینا بھی ہمارے لئے ضروری ہوگا کہ جدید ترین فن پارہ بھی اپنی مکمل فہم و تحسین کے لئے اس شعریات کے آگے بے دست و پا ہے جو کلاسیکی ادب کی رگوں میں خون کی طرح گردش کرتی رہتی ہے۔ جدید فن پارہ کلاسیکی ادب سے ہی احساس و آگہی کی روشنی کشید کرتا ہے چنانچہ اس سے لطف اندوز ہونے کے لئے ہمارے پاس اس تہذیب' روایت اور اقدار کا علم ہونا بھی ضروری ہے جو اس فن پارے میں جاری و ساری رہتی ہیں۔ فن پارے کی حد تک یہ تہذیبی اور روایتی اقدار ہر زبان کے کلاسیکی ادب میں موجود ہوتی ہیں (یعنی اس شعریات میں موجود ہوتی ہیں جن سے کلاسیکی ادب بامعنی بنتا ہے) اور یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ انہیں کی پابندی کرنے یا Discourse میں انہیں کو رائج کرنے سے ادبی متن ماضی حال اور مستقبل میں زندہ رہنے کی نامیاتی صلاحیت حاصل کرتا ہے۔

عسکری صاحب کہتے تھے کہ فنکار کے لئے موافق اور ناموافق کی کشمکش اور کھینچا تانی مفید ثابت ہوتی ہے لیکن اگر ہمارے تجربات کا ایک مرکز اور ہماری کاوشوں کا ایک رخ متعین نہ ہو تو ہم متنوع تجربات میں توازن قائم رکھنے میں ناکام ٹھہریں گے۔ توازن جو میر اور غالب کا حصہ ہے ولی اور سراج جس کی علامت ہیں اور کلاسیکی ادب جس کی بہترین مثال ہے میر یا غالب جب یہ کہتے ہیں۔

میر صاحب رلا گئے سب کو
کل وے تشریف یاں بھی لائے تھے

میر

نگہ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد
ہے چراغاں خس و خاشاک گلستاں مجھ سے

غالب

یا ولی اور سراج جب یہ متن بناتے ہیں۔

آخر کوں رفتہ رفتہ دل خاک سار نے
تیری گلی میں جا کے کیا ہے مکان آج

ولی

خبر تحیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا جو رہی سو بے خبری رہی

سراج

تو ان میں تجربات کی جو تنظیم ملتی ہے وہ اس بات کی دلیل ہے کہ فنکار پر تخلیقیت کا وفور اسی وقت طاری ہو سکتا ہے جب وہ توازن اسے مل جائے جس کے لئے وہ ہاتھ پیر مار رہا ہے۔ میر اور غالب تو اپنا کام کر گئے اب اگر ہمیں اس تسلسل کا حصہ بننا ہے اور اسی توازن کو پانا ہے تو کلاسیکی ادب کو پڑھنا اور اس سے نئے امتیازات سیکھنا ہمارے لئے ناگزیر ہو جاتا ہے۔ نئی نسل کو اگر کسی توازن کی تلاش ہے تو اسے کلاسیکی ادب کو اپنے اندر جذب کرنا ہی ہوگا۔ کلاسک کے کھنڈر کی سیر ہی اسے کسی بامعنی یا Ideal Text کا پتہ دے سکتی ہے۔ یہاں کلاسک کی سیر کو میں نے مخصوص استعاراتی معنی میں استعمال کیا ہے اس کا مطلب یہ نہ سمجھ لیا جائے کہ میں ''لوٹ پیچھے کی طرف اے گردش ایام تو'' کے مصداق اپنی نسل کو مکمل طور پر ماضی کی طرف پلٹنے کا مشورہ دے رہا ہوں بلکہ میرے کہنے کا مقصد صرف اتنا ہے کہ اگر راستے میں کھائی حائل ہو جائے تو اسے عبور کرنے کے لئے جست لگانی پڑتی ہے اور جست لگانے کے لئے کچھ قدم پیچھے ہٹنا پڑتا ہے۔ آخر ناصر کاظمی' انتظار حسین اور شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی تو یہی کیا ہے۔ (۲۰۰۵)

**

نئی نسل اور غالب کا خوف

کسی بھی زبان کا بڑا شاعر اگر ایک نسل کو بناتا ہے تو بگاڑتا بھی ہے۔ پھر غالب جیسا شاعر اگر بگاڑنے پر آئے تو کئی نسلیں تباہ ہوسکتی ہیں یہی وجہ ہے کہ غالب کو پڑھتے وقت مجھے خوف آتا ہے ایسا خوف جو بودلیئر کی شاعری اور دستوئفسکی کے ناولوں کو پڑھتے وقت محسوس کرتا ہوں۔ نئی نسل کے لئے غالب اس دیوار کی مانند ہے جس کی اونچائی سے انکار ممکن نہیں لیکن اس کا کیا کریں کہ یہی دیوار ان کا راستہ روکے کھڑی ہے اور اس سے معاملہ صاف کئے بغیر یہ نسل آگے نہیں بڑھ سکتی۔ یہ مسئلہ صرف ہندوستان ہی کے شاعروں اور ادیبوں کے سامنے نہیں' بلکہ سرحد کے اس پار کا ادب بھی آج کل اسی کشمکش میں مبتلا ہے۔

ادب کو اس کے تسلسل میں دیکھنا اور ماقبل روایت' تہذیب اور اقدار میں اپنے لئے جواز تلاش کرنا نئی نسل کا سب سے اہم مسئلہ ہے۔ روایت اور تہذیب سے کٹ کر یہ نسل دو قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتی۔ ماضی پر نظر ڈالنا اور اس سے نئے امتیازات سیکھنا نئی نسل کی ضرورت بھی ہے اور مجبوری بھی۔ جس طرح روایت اور اپنی تہذیب کو مسترد کرنا ہمارے لئے ممکن نہیں اسی طرح غالب کو بھی ہم آسانی سے نہیں چھوڑ سکتے۔ غالب نے ہماری نیندیں خراب کی ہیں۔ وہ ہمیں آزادانہ طور پر سوچنے کا موقع نہیں دیتا ہماری فکری آزادی پر قدغن لگاتا ہے۔ جو بات ہم آج سوچ رہے ہیں اسے غالب نے ہم

سے پہلے کہہ کر ہم پر بڑا ظلم کیا ہے۔ یہ غالب ہے یا کوئی آسیب جو مسلسل نئی نسل کا تعاقب کر رہا ہے۔

نئی نسل جب غالب کو سمجھنا چاہتی ہے تو اس کے پیش نظر کچھ مطالبات ہوتے ہیں وہ غالب کو اپنی شرطوں پر قبول یا رد کرنا چاہتی ہے۔ اس نسل کو ایک نئے توازن کی تلاش ہے اگر یہ نیا توازن اسے غالب کے یہاں ملتا ہے تو غالب اس کے لئے قابل قبول ہے ورنہ وہ غالب کو مسترد کرنے میں بھی حق بہ جانب ہوگی۔ محض تنوع پسندی اور جدت طرازی کے شوق میں خیال بند غالب کو اوڑھے رہنا دانشمندی کا کام نہیں، یہ ایک خارجی کارنامہ ہے اور کوئی بھی خارجی کارنامہ بذات خود بڑا ادب نہیں پیدا کر سکتا ہاں موثر ادب ضرور پیدا کر سکتا ہے مگر نئی نسل مقصدی اور موثر ادب کے گورکھ دھندے میں پڑنے والی نہیں ہے اسے ییٹس کی وہ بات خوب یاد ہے کہ آدمی اپنے آپ سے جنگ کرے تو شاعری پیدا ہوتی ہے، اوروں سے جنگ کرے تو خطابت پیدا ہوتی ہے۔

کسی بھی ادب کے روحانی کارناموں کے مقابلے میں مادی کارناموں کی حیثیت بہت معمولی ہوتی ہے نئی نسل کو بامعنی، حقیقت پرستانہ اور متوازن انسانی رویئے کا سراغ لگانے کے لئے ان روحانی تجربوں سے گزرنا پڑے گا جس سے میر و غالب پہلے ہی دو دو ہاتھ کر چکے ہیں۔ اقدار کی شکست و ریخت غالب کے ساتھ ساتھ ہمارا بھی مسئلہ ہے۔ غالب کی طرح ہمارا معاشرہ بھی زمین سے اوپر کسی اتھاریٹی کو ماننے سے انکار کر رہا ہے۔ گھر میں باپ اور آسمان پر خدا معزول ہو چکا ہے ایسے حالات میں غالب کی تفتیش نئی نسل کے لئے ایک اہم ادبی فریضہ ہے تاکہ وہ اظہار کی وہ صورت پا سکے جو غالب سے مختلف ہو اور جس میں اس نئی نسل کی ذہنی، جذباتی اور روحانی زندگی کی چھوٹ بہتر اسلوب میں پڑ رہی ہو۔

ایسا بھی ممکن ہے کہ غالب کی تلاش میں نکلنے والی نئی نسل کو ناکامی کا سامنا کرنا پڑے بلکہ اغلب ہے کہ وہ اپنی شناخت تک کھو بیٹھے لیکن کچھ نہ کرنے سے تو یہ بہتر ہے کہ کوئی غلط کام ہی کیا جائے جیسا کہ میں کر رہا ہوں۔ مجھے غالب پسند ہے مگر کچھ تصرفات کے ساتھ۔ مجھے یہ بھی تسلیم ہے کہ غالب کی شاعری اپنی جمالیاتی قدر و قیمت کے علاوہ ہماری سماجی اور اخلاقی تاریخ میں ایک دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے مگر مجھے افسوس اس بات کا ہے کہ میں غالب کو مکمل طور پر نہیں دیکھ سکتا اگر دیکھنے کی کوشش کروں بھی تو غالب کی شخصیت اور اس کی انا سدِ راہ بنتی ہے۔ وہ اپنی ساری روحانی مایوسیوں، مجبوریوں، معذوریوں اور حسرتوں کو اپنی انا کا غلاف چڑھا کر ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔ غالب کی خواہش یہ ہوتی ہے کہ میں اسے نہ دیکھ سکوں بلکہ وہ خود اپنے کو مجھ پر ظاہر کرے اور وہ بھی اس طرح جیسی اس کی مرضی ہو۔

ہماری روزمرہ کی زندگی میں بعض ایسے واقعات اور تجربات پیش آتے ہیں جو ہمیں غالب سے

رجوع کرنے پر مجبور کرتے ہیں ہماری روزمرہ کی زندگی میں جو شخص سب سے زیادہ دخیل ہوا جاتا ہے وہ غالب ہی ہے زندگی کے ہر موڑ پر جس کے اشعار بے ساختہ زبان پر آجاتے ہوں وہ کوئی معمولی انسان نہیں ہوسکتا غالب کو اس بات کا احساس ہے اور وہ بھی اس شدت کے ساتھ کہ وہ اپنی تمام تر توجہ یہ ثابت کرنے میں لگاتا ہے کہ وہ عام آدمی نہیں بلکہ ایک خاص قسم کی مخلوق ہے۔ عام آدمیوں کی زندگی اوران کی مجبوریوں سے وہ ایک حد تک ہی سروکار رکھتا ہے۔ وہ میر کی طرح یہ نہیں کہہ سکتا۔

جگر کاوی ناکامی دنیا ہے آخر
نہیں آئے جو میر کچھ کام ہوگا

•

جو اس شور سے میر روتا رہے گا
تو ہمسایہ کاہے کو سوتا رہے گا

ہاں اپنی انفرادیت اور خودی کا مظاہرہ کرنے کی خواہش غالب کو ایسے اشعار کہنے پر ضرور مجبور کرتی ہے۔

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو
آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی

•

نہ گل نغمہ ہوں نہ پردہ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

غالب اپنے یہاں عام آدمیوں کو کم پیش کرتا ہے۔ اس کی زیادہ کوشش یہ رہتی ہے کہ اس انسان کو پیش کیا جائے جس کی ذہنی اور جذباتی صلاحیتیں لامحدود ہیں اور چونکہ یہ چیزیں صرف تخیل ہی میں بروئے کار آسکتی ہیں اس لئے وہ زندگی کو تخیل ہی تک محدود کردیتا ہے یہ ایک خطرناک عمل ہے جس کا آخری نتیجہ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ اصلی زندگی ہی معطل ہو کے رہ جائے AXEL کے ان کرداروں کی طرح جو اصلی اوران کے لفظوں میں پھسپھسی زندگی پر موت کو ترجیح دیتے ہیں اور دنیا کے بیشتر ملکوں اور وہاں حاصل ہونے والی لذتوں کا ذکر کر چکنے کے بعد یہ کہہ کر زہر کھالیتے ہیں کہ اب جینے سے کیا حاصل اتنا کام تو ہمارے ملازم بھی کرلیں گے۔

آپ نے دیکھا یہ وہی انسان ہے جو غالب کو عزیز ہے جسے کائنات سے متعلق اور مربوط ہونے

کے خیال سے خوف آتا ہے کیونکہ اس ہم آہنگی سے اس کی یکتائی زائل ہوتی ہے جس کے لئے وہ تیار نہیں۔ اس کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ کائنات اور اس کے درمیان ایک نوع کا فاصلہ قائم رہے تاکہ اس کی شخصیت کسی چیز میں گڈمڈ نہ ہو۔ غالب نے اکثر جگہوں پر اس انسان کی وکالت کی ہے۔

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

•

غلطی ہائے مضامین مت پوچھ
لوگ نالے کو رسا باندھتے ہیں

•

فکر دنیا میں سر کھپاتا ہوں
میں کہاں اور یہ وبال کہاں

•

نہ جانوں نیک ہوں یا بد ہوں، پر صحبت مخالف ہے
جو گل ہوں تو ہوں گلخن میں جو خس ہوں تو ہوں گلشن میں

•

یہ مسائل تصوف یہ ترا بیان غالب
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

•

فرصت کاروبار شوق کسے
ذوقِ نظارہ جمال کہاں

غالب نے اپنی شاعری میں جس انسان کی شکل دکھائی ہے اور اس کی شاعری جس مثالی انسان کے کارناموں کو محیط ہے یہ نیا انسان ہی دراصل نئی نسل کا چیلنج ہے۔ ۶۰ء کے بعد والی نسل سے الگ اپنی ایک شناخت بنانے میں مصروف یہ نئی نسل تخلیق اور تنقید دونوں محاذ پر تازہ دم ہونے کے ساتھ ساتھ مکالمے کے لئے بھی تیار ہے۔ اس نسل نے اپنی روایت اور ماقبل ادبی تاریخ کا مطالعہ بھی کیا ہے وہ خوب جانتی ہے کہ اسے غالب کو کس طرح جذب کرنا ہے اور میر کے ساتھ کیا معاملہ کرنا ہے۔ غالب کو

سامنے رکھ کر یہ نئی نسل جو مقدمہ قائم کرسکتی ہے اور اس کے ذریعے جس نظری مباحث کا آغاز ہوگا اس میں یہ سوالات بڑے اہم ہوں گے :

۱- ہمارے معاشرے کی بدنظمی اور بے آہنگی ادیب سے موضوع اور ہیئت دونوں میں غیر معمولی جدتیں پیدا کرنے کا تقاضا کررہی ہیں اور یہ کام تجرباتی روح کے بغیر ممکن نہیں لہٰذا ہمیں یہ جان لینا چاہئے کہ ہم ادبی تجربوں سے بے نیاز ہوکر زندہ نہیں رہ سکتے اور اس کے لئے ضروری ہوگا کہ ہم غالب جیسے تجرباتی روح رکھنے والے بڑے شاعر کو ماہر حیاتیات کی طرح الٹ پلٹ کر دیکھیں کہ اس نے ہمارے لئے کیا چھوڑا ہے۔

۲- ہمیں غالب کے متن کو دوبارہ کھنگالنا ہے، سابقہ نظام اقدار اور مسلمہ اعتقادات ہمیں زیادہ دیر تک مطمئن نہیں رکھ سکتے۔ ہمارے نزدیک INSTITUTIONS بڑی مشتبہ چیزیں ہیں یہی وجہ ہے کہ ہم غالب کو کسی INSTITUTION کے احساسات یا خیالات کی مداخلت کے بغیر براہ راست محسوس کرنا چاہتے ہیں۔

۳- ہمارے شاعروں کے تخیل میں اتنی سکت ہونی چاہیے کہ وہ ''چیزوں'' سے کشتی لڑ سکے کیونکہ غیر معمولی تخیلی صلاحیت ہی غالب کے شعری رویے کو سمجھنے میں ہماری معاونت کرسکتی ہے ۔

۴- ہمارے ادیبوں کو اپنا نظام اقدار ترتیب دیتے وقت اس بات کا خیال رکھنا ہوگا کہ اس نظام اقدار میں غالب کے ''انسان'' اور گستاؤ فلابیئر کے ''آدمی'' کی کیا حیثیت ہوگی۔

۵- ہمیں غالب کے انسان کو بلاچوں چرا قبول کرنے سے پہلے یہ دیکھ لینا چاہیے کہ اس کی تشہیر کن بنیادوں پر ہورہی ہے۔

۶- فطری انسان کا وہ تصور جو ہمیں غالب سے ملا ہے کس حد تک پائیدار اور ادب کے لئے کس حد تک اہم ہے اس کی تفتیش ہمارے لئے ضروری ہوگی۔

۷- غالب کی شاعری کا مرکز اگر روسو کا پاک نفس اور معصوم انسان ہے جسے دوسروں کی ضرورت صرف اس لئے پڑتی ہے کہ اس کا تخیل حرکت میں آجائے تو ہمیں اپنے ادب میں غالب کے اس انسان کو پیش کرنے سے گریز کرنا ہے۔

۸- ہمیں اس بات کو جان لینا ہے کہ ہمارا وجود غالب کی طرح ہر قسم کی پابندیوں سے ماورا نہیں ہے۔

۹- ہم غالب کی طرح انسان کو آدمی پر فوقیت دے کر ایک مجرد تصور کی خاطر ٹھوس تجربات کو بالکل نظر انداز نہیں کر سکتے۔

۱۰- ہمیں اصلی زندگی کو آزمانا ہے تاکہ خود کشی سے بچا جا سکے۔

۱۱- ہمیں انسانی اقدار کی روشنی میں ان نظریوں کو از سر نو کھنگالنا ہے جسے غالب نے مسترد کر دیا تھا کیونکہ بقول عسکری صاحب کسی نظریے کو تسلیم کر لینے کے بعد ہمیشہ ہمیشہ کے لئے مطمئن ہو جانا اور نظر ثانی کی ضرورت محسوس نہ کرنا کسی بہت ہی بے ایمان اور مطلب پرست آدمی کا کام ہو سکتا ہے یا احمق اور دیوانے کا' فن کار کا اس سے کوئی علاقہ نہیں۔

۱۲- ہماری کوشش یہ ہونی چاہیے کہ ہم خود کو صرف اپنی نظر سے نہ دیکھیں جو غالب کا اختصاص ہے بلکہ خود کو دوسروں کے معیار سے جانچنے کا حوصلہ پیدا کریں کیونکہ جب عام آدمیوں کے درمیان رہنا ہے تو ان کے نقطۂ نظر سے تجاہل برتنا اور ان کے حملوں سے خود کو محفوظ سمجھنا درست نہیں۔

یہ وہ چند نکات ہیں جس پر نئی نسل کو سنجیدگی سے غور کرنا ہے اور غالب یا اس کی بنائی ہوئی شعری روایت کو چھان پھٹک کر اپنے شعور کا حصہ بنانا ہے۔ اتباعِ غالب میں وحشت کا حشر ہم دیکھ چکے ہیں اس لئے غالب کو قبول کرتے وقت اس خوف کو اپنے اندر محسوس کرنا بھی ہمارے لئے ضروری ہے کہ غالب کا شعری رویہ ہماری روایت سے کس حد تک ہم آہنگ ہے اور انسانی تعلقات کی وہ کون سی شِق ہے جسے سمجھنے میں غالب نے ٹھوکریں کھائی ہیں۔

(۲۰۰۵)

* *

سجاد ظہیر — فکری سیاست یا نظری بحران

"Testament of Beauty" والے رابرٹ برجز کا انتقال ہوا تو کسی رسالے نے پاونڈ سے اس پر مضمون مانگا۔ پاونڈ نے جواب دیا کہ صاحب عنوان تو ہو گیا، مضمون نہیں ہوا، لیکن اس کے بعد مضمون کی ضرورت بھی نہیں رہی اور وہ عنوان یہ تھا:

"Testament verses Testic"

مکتبی نقاد اسے لطیفہ سمجھے گا کیوں کہ اس کی نظر میں تنقید کی بہترین شکل وہ ہے جسے کوئی پڑھ ہی نہ سکے البتہ ادیب لوگ جگہ جگہ اپنے نام دیکھ کر خوش ہو جائیں۔ ادب کو پیچھے دھکیل دھکیل کر سب سے آگے کھڑے ہونے کی کوشش میں ہماری تنقید نے بعض دفعہ اپنی پوری کوشش اس بات پر صرف کی ہے کہ لوگ سوچنے نہ پائیں کیونکہ اگر سوچنے لگے تو پاونڈ کی بات سمجھ میں آنے لگے گی اور لوگوں کو یہ معلوم ہو جائے گا کہ بعض دفعہ مزید ارگالی اعلیٰ ترین تنقید کس طرح بن جاتی ہے۔

سجاد ظہیر کی تنقید پر نظری گفتگو کا خاکہ تیار کرتے وقت مجھے پاونڈ کی بات بار بار اس لئے یاد آرہی تھی کہ ادبی تنقید سجاد ظہیر نے اتنی کم لکھی ہے کہ اسے موضوع سخن بنا کر نہ تو تنقیدی تصورات کی واضح نشاندہی ممکن ہے نہ نقاد کے مقام کا تعین لیکن میں پاونڈ کی طرح محض عنوان تو لکھ نہیں سکتا لہٰذا سجاد ظہیر کی بیشتر تحریروں کو پڑھنے کے بعد میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ سجاد ظہیر اول درجے کے نثر نگار اور

ایک وسیع المشرب نقاد تھے لیکن وہ ان معنوں میں نقاد نہیں تھے جن معنوں میں ہم حالی، محمد حسن عسکری یا فاروقی کا نام لیتے ہیں۔

نقادوں کے اس تسلسل کو آپ دیکھیں اور ان کے کارناموں پر غور کریں تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ متن ملفوظ پر نظری گفتگو اور Poetics کے حوالے سے بڑے ادب پاروں کی تعین قدر کے بغیر کوئی شخص بڑا نقاد نہیں ہو سکتا لیکن فکری نظم و ضبط، دوسرے علمی شعبوں سے بے حد ضروری اور موضوع سے متعلق نکات کی فیض یابی کی استعداد، اور مسئلے پر دھیان مرکوز کرنے کی اہلیت رکھنے والا شخص ایسا نقاد ضرور ہو سکتا ہے جس کی تنقید دلچسپی سے پڑھے جانے کے قابل ہو۔ ایسا نقاد چونکہ نظری گفتگو نہیں کرتا اس لئے اس سے نظری اختلاف بھی ممکن نہیں البتہ وہ کچھ اقداری فیصلے ضرور کرتا ہے اور اگر نقاد سجاد ظہیر کی طرح کسی ایسی تحریک کا بنیاد گزار بھی ہو جس میں سیاست کا باضابطہ طور پر عمل دخل ہو تو ایسی صورت میں وہ ادب اور زندگی کی چند قدروں کو قبول کرے گا اور چند کو مسترد کر دے گا۔ سجاد ظہیر نے بھی یہی کیا وہ ترقی پسند تحریک کے Trend Setter تھے اشتراکیت کو انہوں نے بطور ایک Dogma کے قبول کیا تھا اشتراکی نظام کی قدریں انہیں جان سے بھی زیادہ عزیز تھیں یہی وجہ ہے کہ جب ترقی پسند شعرا بورژوا نظام کے خلاف غصہ اور نفرت کا اظہار کرتے ہیں تو سجاد ظہیر اسے ایک ایسا Basic Instinct تصور کرتے ہیں جس سے شاعر اپنے خیال کا مجسمہ لفظی توازن کی شکل میں تیار کرتا ہے۔

جہاں تک غصہ، نفرت اور جذبات کا تعلق ہے تو یہ چیزیں بجائے خود کوئی قدر و قیمت نہیں رکھتیں، آدمی کا اندرونی رویہ انہیں قابل قدر بناتا ہے۔ مجرد جذبات ادب میں کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ سجاد ظہیر کو اس بات کا علم یقیناً تھا کہ بعض اوقات مطلق جذبات کس طرح ادیب کو اپنی گرفت میں لے کر ان سے وہ لکھوا لیتے ہیں جو وہ لکھنا نہیں چاہتے یعنی ادیب خود نہیں لکھتے بلکہ جذبات ان سے لکھواتے ہیں ان کے پاس عموماً اسلوب نہیں ہوتا۔ جذبات جس طرح Dictate کرتے ہیں وہ اسی طرح لکھتے چلے جاتے ہیں اور جیسے جیسے جذبے کا تحیر کم ہونے لگتا ہے تخلیقی جوش بھی ٹھنڈا ہو کے رہ جاتا ہے۔ ترقی پسند ادیبوں میں بہت سے ایسے لوگ تھے جو دور تک مار کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے مگر ڈاکٹر عبدالعلیم، اختر حسین رائے پوری اور سجاد ظہیر اس بات سے ہی خوش تھے کہ اگر سرمایہ داری کو مٹانے کے لئے ادیب مزدوروں اور کسانوں کے خفتہ جذبات کو جگانے میں کامیابی حاصل کرتا ہے تو یہ اس کی سب سے بڑی کامیابی ہے۔ یہاں ترقی پسند ادیبوں اور خصوصاً سجاد ظہیر جیسے سنجیدہ ناقدین سے یہ چوک ہوئی کہ انہوں نے جذبات کے اظہار کو بہت زیادہ اہم جانا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ادیب

آہستہ آہستہ ان مخصوص جذبات کا عادی ہوتا گیا اور پھر ایک وقت ایسا آیا جب ان میں کوئی ندرت باقی نہیں رہی۔

اردو کی جدید انقلابی شاعری پر گفتگو کرتے وقت سجاد ظہیر نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان سے پتہ چلتا ہے کہ وہ ادب کو مختلف خانوں میں بانٹ کر دیکھنے کے قائل ہیں ان کے خیال میں انقلابی ادب زندگی سے علیحدہ ہو کر نہیں پنپ سکتا پھر وہ ادیبوں کو عملی طور پر عوامی اور انقلابی جدوجہد میں حصہ لینے کا مشورہ دیتے ہیں ان کے خیال میں انقلابی تحریک میں پوری طرح حصہ لئے بغیر ادیب کی ذہنی و جذباتی ترقی ناممکن ہے۔ وہ ادب میں ہمہ گیری لانے کے لئے ادیبوں کو اپنی ذات کی تنگ و تاریک دنیا سے نکال کر اجتماعی دنیا میں پیوست ہونے کا مشورہ دیتے ہیں۔ سجاد ظہیر کی یہ بات تو درست ہے کہ زندگی سے کنارہ کش ہو کر انقلابی ادب پیدا نہیں ہوسکتا مگر انقلابی ادب کی تخصیص کیوں زندگی سے کٹ کر تو کسی قسم کا ادب پیدا نہیں ہوسکتا کیا انقلابی اور کیا بورژوا ادب۔ پھر انقلابی ادب اور انقلابی جدوجہد میں ادیب کی عملی شرکت بھی ضروری نہیں ذات کے نہاں خانوں سے باہر نکل کر اجتماعی زندگی سے اپنا رشتہ جوڑنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ادیب تخلیقی عمل کے بجائے غیر تخلیقی کاموں میں سرگرم ہو جائے۔ اصل میں سجاد ظہیر جس انقلابی ادب کی بات کر رہے ہیں اس میں ادیب کے قدم ذرا بھی ڈگمگائے تو وہ محض خطابت بن کر رہ جاتا ہے اور خطابت انقلابی زمانہ گزرنے کے بعد بڑی مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ایک موقع پر ییٹس نے کہا تھا کہ آدمی اپنے آپ سے جنگ کرے تو شاعری پیدا ہوتی ہے اوروں سے جنگ کرے تو خطابت پیدا ہوتی ہے۔

سجاد ظہیر نے نئے ادیبوں کو انقلابی شاعری کا مشورہ تو دیا لیکن نئے شاعروں کے تصور انقلاب نے انہیں تکلیف بھی پہنچائی اور یہ ہونا بھی تھا کیونکہ ترقی پسند ناقدین انقلاب کے تصور میں اس قدر محو ہو گئے تھے کہ اس کے مفہوم کا تعین کرنا ان کے لئے ممکن نہ ہوسکا نتیجہ یہ ہوا کہ جو ادیب خود کو انقلاب پسند کہہ رہے تھے انہیں خود پتہ نہیں ہوتا تھا کہ انقلاب کہتے کسے ہیں۔ سجاد ظہیر کی فکر چونکہ منظم تھی اور وہ ادب اور آرٹ کے جمالیاتی اصولوں کا بنیادی علم بھی رکھتے تھے لہٰذا انہوں نے بہت پہلے ہی یہ محسوس کر لیا تھا کہ ہمارے نئے لکھنے والے انقلاب کے نام پر کس قسم کی شدید دہشت پسندی کا مظاہرہ کر رہے ہیں۔

سجاد ظہیر کو یہ بات کھلنے لگی تھی کہ ہمارے نوجوان شاعروں کا تصور انقلاب بہت ''سادہ'' ہے ان کی نظموں میں انقلاب کی بھیانک تصویر ہمارے سامنے پیش کی گئی ہے، انقلاب کے تخریبی پہلو پر اتنا

زور دیا گیا ہے اور اسے اتنا مزہ لے لے کر بیان کیا گیا ہے. جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے انقلابی شاعروں نے ایک حد تک سرمایہ داروں اور استعمار پرستوں کی کھینچی ہوئی انقلاب کی ہولناک تصویر کو اپنا لیا ہے. جو وہ عوام کو ڈرانے کے لئے کھینچتے رہتے ہیں۔

نئے ترقی پسند ادیبوں سے یہ چوک اس لئے بھی ہوئی کہ انہیں یہ نہیں بتایا گیا کہ انقلاب کے معنی صرف سیاسی یا معاشی نہیں ہوتے۔ سجاد ظہیر نے انقلاب، خیالات، نظریے اور عقیدے کی بات تو کی مگر ان معاملات میں ان کی گفتگو بہت آگے نہیں جاتی۔ سجاد ظہیر میں سوچنے کی زبردست صلاحیت تھی مگر سیاسی مصروفیت اور ترقی پسند تحریک کی کثیر الجہات سرگرمیوں نے انہیں ادبی نظریہ سازی کا موقع کم دیا ورنہ سجاد ظہیر جیسا علم رکھنے والا آدمی نئے ادیبوں کو یہ ضرور بتاتا کہ اصل انقلاب اقداری ہوتا ہے کیونکہ انقلاب میں صرف سماج کا ظاہری ڈھانچہ نہیں بدلتا بلکہ دل ودماغ سب بدل جاتا ہے۔ ناکارہ نظام زندگی کو بدلنے کی ضرورت کا احساس سب سے پہلے ادب ہی دلاتا ہے کیونکہ ادب انقلاب سے چار قدم آگے چلتا ہے۔ غالبًا یہی وجہ تھی کہ سیاست سے بیزاری کے باوجود لارنس یہ کہتا تھا کہ جب تک ادیب انسانی شعور کی بنیادی تبدیلیوں کی عکاسی نہ کرے وہ بڑا ادیب بن ہی نہیں سکتا وہ شیکسپیئر کو اتنا بڑا آدمی اس لئے تصور کرتا ہے کہ اس نے انسان کے سیاسی شعور میں چند تبدیلیوں کی تصویر کشی کی تھی۔ لارنس کوئی معمولی آدمی نہیں تھا لہٰذا اس سے کوئی معمولی بات سرزد بھی نہیں ہوتی تھی سجاد ظہیر اور ان کے ساتھ صف اول کے ترقی پسند نقادوں نے لارنس کو پڑھا تو ضرور مگر وہ نئے ادیبوں کو یہ بتانے میں زیادہ کامیاب نہ ہو سکے کہ ادب سیاسی غلامی، معاشی بدحالی اور استحصال جیسے نظریاتی مسائل یا مطلق ومجرد مفروضات یا کسی ذہنی اور عقلیاتی وجود کے بارے میں نہیں ہوتا بلکہ وسیع سے وسیع اور ہمہ گیر سے ہمہ گیر ادب کو بھی کسی خاص فرد کی معین نفسیاتی واردات کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ سجاد ظہیر نوجوانوں کی ذاتی بے اطمینانی کی بات تو کرتے ہیں مگر اس کے ایک سے زیادہ محرکات سے انہیں کوئی خاص دلچسپی نہیں۔ سجاد ظہیر ہی کیا اس زمانے کے بیشتر کل وقتی نقادوں نے اپنی زیادہ تر دلچسپی اس بات میں دکھائی کہ کس طرح نوجوان ادیبوں کو یہ یقین دلایا جائے کہ کسی غریب آدمی پر نہیں بلکہ غریبی پر۔ کسی خاص سرمائے دار پر نہیں بلکہ سرمایہ داری پر۔ کسی خاص سیاسی آدمی پر نہیں بلکہ سیاست پر لکھ کر بھی بڑا ادب تخلیق کیا جا سکتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ محض عقلی فارمولوں کو ادب کی شکل میں ڈھال کر بعض نوجوان نے اپنی تخلیقی صلاحیت کی Originality کو کچھ نقصان بھی پہنچایا۔

تہذیبی ارتقا اور انسانیت کی اعلیٰ قدروں کا احساس سجاد ظہیر کو تھا وہ معاشی انصاف اور مساوات

کو ان اقدار سے منسلک کر کے دیکھتے ہیں۔ نو جوان لکھنے والوں سے بھی وہ یہی امید رکھتے ہیں کہ وہ ان اقدار کو ترقی دینے میں اپنی تخلیقی توانائی صرف کریں گے۔ نئے لکھنے والوں کو بھی سجاد ظہیر سے انتہائی عقیدت تھی مگر مسئلہ کی اصل روح تک نہ پہنچنے کی وجہ سے انہیں یہ موقع کم ملا کہ وہ اس عقیدت کو پوری طرح تعمیری تقاضہ کے لئے استعمال کر سکیں اب اگر ہم اس ناکامی کے اسباب پر غور کریں تو ان کی فہرست آپ اور طرح کی بنائیں گے، میں اور طرح کی بناؤں گا لیکن اس سلسلے میں ترقی پسند نقادوں کی جو خدمات ہیں اور ظاہر ہے سجاد ظہیر بھی ان میں شامل ہیں، انہیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ انہوں نے سرمایہ دارانہ نظام، تہذیب و تمدن کے مسلسل انحطاط، اشتراکی نظام اقدار اور طبقاتی کشمکش پر جم کر اظہار خیال کیا لیکن اس کے باوجود ادیبوں کے ذہن نے ان تصورات کو اس سطح پر قبول نہیں کیا جہاں پہنچ کر مجرد تصورات سے بھی ایسا ادب پیدا کیا جا سکتا ہے جس میں انفرادی جذبے، فن کار کی شخصیت اور اجتماعی شخصیت تینوں کا مکمل امتزاج موجود ہو۔ سجاد ظہیر کو اس بات کا شدید احساس تھا کہ ان تینوں کے عمل اور ردعمل کا غیر محسوس اور لامتناہی سلسلہ ہی بڑے ادبی تجربے کو جنم دیتا ہے۔ مگر اس کے باوجود نظریے اور عقائد سے Commitment نے ان سے میراجی یا فن کو اندرونی کشمکش سے تعبیر کرنے والے فنکاروں کے متعلق ایسی باتیں لکھوائیں جنہیں ادبی اعتبار سے بہت زیادہ سنجیدہ تو نہیں کہا جا سکتا۔ میراجی کی شاعری کو اس وقت کے متوسط طبقے کے اس گروہ کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیت کا عکس بتانا جو زندگی کی پر پیچ راہوں میں آوارہ اور ماضی سے نالاں ہو، کسی اعتبار سے درست نہیں۔

سجاد ظہیر کے سامنے یہ بہت بڑا مسئلہ تھا کہ رجعت پسندی کو مارکسی نقطۂ نظر سے کس حد تک رد کیا جائے۔ وہ اس بات کو محسوس کر رہے تھے کہ ہمارے کلاسیکی ادب میں جاگیردارانہ نظام اور طبقات اشرفیہ کے بہت سے مخصوص ذہنی اور جذباتی رویے تخلیقی ادب کی شکل میں منعکس ہوئے ہیں۔ یہ وہی مخصوص ذہنی رویے تھے، جنہیں رجعت پرستی کی آڑ میں مختلف ترقی پسند ناقدین نے اس طرح مطعون کیا تھا کہ ملاح بھی پانی مانگنے لگے۔ ذکر حافظ کے ابتدائی تین ابواب میں سجاد ظہیر نے اسی بات کی کوشش کی ہے کہ مارکسی نقطۂ نظر کے تخلیقی کائنات میں اتنی وسعت پیدا کی جائے کہ ماضی کا ادب اور تہذیبی ورثہ اپنے تمام روایتی اور رسمی تصورات و عقائد کے ساتھ اس میں جگہ پا سکے۔ حافظ کی شاعرانہ عظمت کا اعتراف کرتے ہوئے سجاد ظہیر نے اس بات کی طرف اشارہ کیا تھا کہ (عہد قدیم کے) شاعر کی فکر میں اپنے عہد کے بہت سے ایسے روایتی اور رسمی تصورات و عقائدات بھی موجود ہوتے ہیں جنہیں ہم جدید علوم کی روشنی میں مسترد کر دیتے ہیں اس میں معاشرت کے تعلقات اور اس کے ارتقا

کے اصول کا علم آج ہمیں ادھورا اور نامکمل معلوم ہوسکتا ہے۔ یہ اس فکر کے وہ عناصر ہیں جو ہمارے لئے خس وخاشاک کی طرح ہیں۔ لیکن اس کی شاعری کے باغ کے مہکتے پھول وہاں کھلتے ہیں جہاں وہ ان روایتی اور رسمی تصورات اور عقائد کی حدوں کے باوجود ان سے اوپر اٹھ کر انسانی زندگی اور اس کے پیچ وخم پر نظر ڈالتا ہے۔

کلاسیکی ادب کی روایت کے تئیں یہ ایک صحت منداور متوازن رویہ تھا جو سجاد ظہیر کی تحریروں میں کافی اہمیت کا حامل ہے۔ سجاد ظہیر کے اس تنقیدی رویے کا سراغ لگاتے ہوئے ابوالکلام قاسمی نے بڑی دلچسپ بات کہی تھی کہ ''چوں کہ سجاد ظہیر کی ذہنی نشو ونما اور تربیت میں فارسی اور اردو کے ادب عالیہ کے مطالعہ، اور فکر کے ساتھ فنی ہنر مندیوں کی روایت نے بنیادی کردار ادا کیا تھا، اس لئے وہ جہاں دانشوری کے تقاضوں سے واقف تھے۔ وہاں ادبی اقدار اور فنی تدابیر کی قدر و قیمت کا بھی شعور رکھتے تھے۔ جذباتی انداز فکر سے احتراز اور ادعائیت آمیز لب و لہجے سے اجتناب کا انداز ان کی بیش تر تحریروں میں نمایاں ہے ایک دانشور کی حیثیت سے انہوں نے ترقی پسند تحریک کی فکری بنیادیں مہیا کرنے کی کوشش کی اور اپنی تنقید میں تنقید کی نظری اساس کو اس توازن کے ساتھ قائم کیا کہ وہ صحیح معنوں میں مارکسی اور اشتراکی جمالیات کی تشکیل میں تبدیل ہوجائے۔ جہاں تک ان کی ان تنقیدی تحریروں کا سوال ہے جن کو عملی اور اطلاقی تنقید کے خانے میں رکھا جاسکتا ہے۔ ان میں انہوں نے یقیناً اپنے تحریکی مقاصد سے صرف نظر نہیں کیا مگر ادب پاروں کے تحلیل وتجزیہ میں امکانی معنویت اور ایک سے زیادہ مفہوم کی گنجائش کو ہمیشہ بہ نظر استحسان دیکھا۔ اپنے نقاد رفقا کی تحریروں کی یبوست اور حد سے بڑی قطعیت اور ادعائیت کے بارے میں کبھی انہوں نے اچھی رائے کا اظہار نہیں کیا۔'' ادب اور فن کے متعلق یہ مخصوص رویہ اور علم وفن اور ہنر اور آرٹ کی معنویت کا یہ احساس سجاد ظہیر کے تنقیدی شعور کا ایک ایسا حصہ ہے جسے ہم کبھی نظر انداز نہیں کر سکتے۔ روشنائی، ذکر حافظ اور مضامین سجاد ظہیر میں ادب کی تفہیم وتعبیر سے جڑی تحریریں ایک ایسے ذہن کا پتہ دیتی ہیں جو فکر ونظر کی وحدت اور توازن کا زبردست احساس رکھتا ہے۔

> یہ صحیح تھا کہ جاگیری عہد کی ایسی عاشقانہ شاعری جس کے ذریعہ سے پست ہمتی، اخلاقی ابتذال، تقدیر پرستی اور شکست خوردگی کی تلقین کی گئی تھی، ہمارے لئے نا قابل قبول تھی .....لیکن ایسی شاعری جس میں سچی محبت کی کسک ہو، جس میں انسان کی ناکامیوں اور محرومیوں کا اظہار کر کے اس کا

تزکیہ نفس کیا جائے، جو ہم میں دردمندی اور پاکیزگی پیدا کرے۔ جس میں انسانی خصائل کو بہتر بنانے کی غرض سے افراد اور معاشرت پر تنقید ہو، جس سے ہماری زندگی کی زینت بڑھے اور انسانی جذبات میں بلندی اور لطافت پیدا ہو، ہرگز ایسی نہیں جسے رد کیا جائے، ایک ترقی پسند انقلابی کے لئے ایسی شاعری اتنی ہی ضروری اور مفید ہے جتنی کسی دوسرے مہذب انسان کے لئے۔

روشنائی

یہ حقیقت ہے کہ سعدی اور خسرو کے زمانے سے لے کر غالب تک فارسی اور اردو شاعری کی مرکزی اور بہترین شعری تخلیق غزل کی صنف میں ہوئیں۔ گو اس زمانے میں مثنویاں، قصیدے، مرثیے، قطعے اور بلند پایہ مسلسل نظمیں بھی لکھی گئیں پھر بھی شعر نے تخئیل کے جوہر لطیف کی حیثیت سے جو تابانی اور معنویت حسن اور دلکشی صنف غزل میں پیدا کی اور اسے جو مقبولیت اور ادبی مرکزیت حاصل ہوئی وہ اس دور میں کسی دوسری صنف سخن کو نہیں ہوئی۔ اس بات کے واضح اظہار کی ضرورت آج کل بہت زیادہ ہے کہ تہی مایہ اور شاعری کے عظیم اخلاقی، جمالیاتی اور فنی منصب سے محروم بہت سے متشاعروں نے بیشتر غزل کو ہی اپنا تختۂ مشق بنایا تھا اس لئے حالی اور ان کے پیروؤں نے بجا طور پر اس قسم کی شاعری کے خلاف علم بغاوت بلند کیا اور اسے ایک ناپاک دفتر قرار دیا اور ہم بھی اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ عہد حاضر میں عظیم اور اچھی شاعری جس سے آج کل مکمل ذہنی اور روحانی تسکین ہو غزل کے سانچے میں محدود نہیں کی جا سکتی لیکن بعض لوگ جب ان باتوں سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ گذشتہ چھ سو سال میں فارسی اور اردو غزل کے جو بہترین نمونے ہیں وہ لازمی طور پر عظیم شاعری نہیں ہو سکتے اور یہ کہ غزل ایک صنف کی حیثیت سے بیشتر جاگیری دور کے انحطاط اور افراتفری اور انتشار کی عکاسی کرتی ہے تب میرے خیال میں ہم سخت غلطی کرتے ہیں۔

ذکر حافظ

شاعر کا پہلا کام شاعری ہے، وعظ دینا نہیں۔ اشتراکیت و انقلاب کے اصول سمجھانا نہیں۔ اصول سمجھنے کے لئے کتابیں موجود ہیں اس کے لئے ہمیں

نظمیں نہیں چاہئیں۔شاعر کا تعلق جذباتی دنیا سے ہے، اگر وہ اپنے تمام ساز وسامان، تمام رنگ وبو، تمام ترنم وموسیقی کو پوری طرح کام میں نہیں لائے گا۔ اگر فن کے اعتبار سے اس میں بھونڈاپن ہوگا۔ اگر وہ ہمارے احساسات کو لطافت کے ساتھ بیدار کرنے میں قاصر رہے گا تو اچھے سے اچھے خیال کا وہی حشر ہوگا جو دانے کا بنجر زمین میں ہوتا ہے۔ نیا ادب

فیض کی ان نظموں کو مجموعی حیثیت سے دیکھیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ جہاں تک ان اقدار کا تعلق ہے جن کو شاعر نے ان میں پیش کیا ہے۔ وہ تو وہی ہیں جو اس زمانے میں ترقی پسند انسانیت کی اقدار ہیں لیکن فیض نے ان کو اتنی خوبی سے اپنایا ہے کہ وہ نہ ہماری تہذیب وتمدن کی بہترین روایات سے الگ نظر آتی ہیں اور نہ شاعر کی انفرادیت اس کا نرم، شیریں اور مترنم انداز کلام کہیں بھی ان سے جدا ہوا ہے۔ زنداں نامہ

اس کتاب میں، میں نے کوشش کی ہے کہ وہ خامیاں نہ ہوں جو مجھے اکثر نقادوں کی تحریروں میں نظر آتی ہیں۔ اول تو یہ کہ تنقید میں ادب کی چاشنی ہو جسے پڑھ کر لوگوں کو حظ آئے۔ وہ محض تشریح نہ ہو بلکہ بجائے خود ایک تحریر لطیف بھی ہو۔ دوسرے یہ کہ اس میں زیر نظر شاعر کا محض سماجی پس منظر نہ ہو، جیسے فلاں شاعر جاگیری دور کے انحطاط کی پیداوار تھا، تیسری بات یہ دکھائی جائے کہ اس کے کلام میں خوبی یا تاثیر یا خرابی اور بے کیفی اور سپاٹ پن کیوں ہے؟ اس میں حسن ولطافت کے کون سے پہلو ہیں۔ چوتھے یہ کہ ماضی کے ادب عالیہ کا جائزہ لیتے ہوئے ٹھوس طریقے سے یہ دکھایا جائے کہ وہ کون سا حصہ اور کون سی باتیں ہیں جن کے ذریعے شاعر نے انسان کی انسانیت، اس کی تہذیب نفس اور اس کے انبساط میں اضافہ کیا ہے اور جو اب بھی ہمارے لئے قابل قدر ہے اور ہمیشہ رہے گا۔ رضیہ سجاد ظہیر کے نام خط

اس سلسلے کے بیانات سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ سجاد ظہیر نے دوسرے ترقی پسند ناقدین کی طرح اپنی تنقید کو محض ترقی پسند بنانے پر اکتفا نہیں کیا بلکہ اسے ادبی تفہیم اور پرکھ کا وسیلہ بنایا۔ سجاد ظہیر کی یہ کوشش مستحسن ہے مگر ایسا بھی نہیں کہ وہ خود کو پوری طرح بے اعتدالیوں سے محفوظ رکھ پائے۔ یہ

بیانات دیکھیں۔

> سعادت حسن منٹو اردو کے ایک، اچھے افسانہ نگار ہیں اور میں یہ کہوں گا کہ ان کے چند افسانے ہمارے ادب کے بہترین افسانوں میں شمار کئے جاتے ہیں لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ ان کے بعض افسانے خراب ہیں۔ بعض رجعت پسند تک ہیں۔ میں نے خود منٹو صاحب سے ایک مرتبہ ان کے افسانے ''بو'' کے متعلق یہ کہا کہ آپ کا یہ افسانہ ایک بہت ہی دردناک لیکن فضول افسانہ ہے اس لئے کہ درمیانی طبقے کے ایک آسودہ حال فرد کی جنسی بدعنوانیوں کا تذکرہ چاہے وہ کتنا ہی حقیقت پر کیوں نہ مبنی ہو لکھنے اور پڑھنے والے دونوں کے لئے تضیع اوقات ہے اور دراصل وہ زندگی کے اہم ترین تقاضوں سے اسی قدر فرار کا اظہار ہے، جتنا قدیم قسم کی رجعت پسندی۔ نیا ادب

> انھوں نے (پریم چند) ادیبوں سے کہا کہ عوام کی زندگی اور ان کی کشمکش حیات میں ''حسن کی معراج'' دیکھنے کی کوشش کریں۔ اور یہ نہ سمجھیں کہ ''حسن صرف رنگے ہونٹوں والی، معطر عورتوں کے رخساروں اور ابروؤں میں ہے۔'' انہوں نے ادیبوں سے کہا کہ ''اگر تمھیں اس غریب عورت میں حسن نظر نہیں آتا جو بچے کو کھیت کی مینڈھ پر سلائے پسینہ بہا رہی ہے تو یہ تمہاری تنگ نظری کا قصور ہے۔ اس لئے کہ ان مرجھائے ہوئے ہونٹوں اور کمہلائے ہوئے رخساروں کی آڑ میں ایثار، عقیدت اور مشکل پسندی ہے۔ شباب سینے پر ہاتھ دھر کر شعر پڑھنے اور صنف نازک کی کج ادائیوں کے شکوے کرنے یا اس کی خود پسندیوں اور چونچلوں پر سر دھننے کا نام نہیں۔ شباب نام ہے آئیڈیلزم کا، ہمت کا، مشکل پسندی کا، قربانی کا۔ روشنائی

تخلیقی عمل کی ساری نفسیاتی اور جمالیاتی پیچیدگیوں کا مکمل ادراک رکھنے کے باوجود سجاد ظہیر کے فکری رویوں اور تنقیدی اور نیم تنقیدی تحریروں میں اس قسم کے بیانات اس نظریاتی جبر کی طرف اشارہ کرتے ہیں جن کی گرفت میں آ کر اکثر ترقی پسند نقادوں نے ایسی باتیں کہیں جو بعد میں خود انہیں کے گلے کا پھندا بن گئیں۔ یونگ نے کہا تھا فن کشمکش کا اقرار بھی ہے اور انکار بھی۔ کشمکش سے اس کی مراد اندرونی کشمکش تھی خواہ وہ ایک فرد کی ہو یا ایک معاشرے کی۔ یونگ سے ایک قدم آگے بڑھ کر ہم یہ بھی

کہہ سکتے ہیں کہ ادب جذبے کا اظہار بھی ہے اور جذبے سے فرار بھی۔ میراجی یا اس قبیل کے فنکار اگر فراری ہیں، حال سے بیزار اور مستقبل سے ناامید ہیں تو یہ اس سماج ہی کی دین ہے جو فنکار کو خود اپنے اندرون کی طرف سفر کرنے پر اس طرح مجبور کردیتا ہے کہ انہیں بے احتیاطی سے پڑھنے والوں کو وہ رجعت پسند اور بورژوا معلوم ہونے لگتے ہیں۔

سجاد ظہیر ترقی پسند تحریک کے میر کارواں تھے اس کی کج رویوں اور فکری خامیوں پر بھی ان کی نظر تھی اپنی تحریروں سے انہوں نے ان کی بساط بھر نشاندہی بھی کی مگر چونکہ وہ باقاعدہ نقاد نہیں تھے اس لئے وہ اس سے زیادہ نہیں کر پائے۔ سجاد ظہیر نے خود کو اتنا پھیلا رکھا تھا کہ اس سے زیادہ کی ان سے امید بھی نہیں کی جاسکتی۔ انہوں نے کم لکھا مگر عنوانات اچھے قائم کئے ادب اور زندگی، فن کار کی آزادی، ادبی معیار کا مسئلہ، تخلیق کا مفہوم اور معیار جیسے موضوعات پر ان کی تنقیدی رائے توجہ سے پڑھے جانے کے قابل ہے۔ پھر سعدی اور خسرو پر لکھتے ہوئے انہوں نے غزل پر جو اظہار خیال کیا تھا یا سمترا نند پنت اور فیض پر انہوں نے جو کچھ لکھا ہے اس کی مثال So Called ترقی پسند نقادوں کے یہاں نایاب ہے۔ سجاد ظہیر کے یہاں جو فکری کھانچے اور کسی مخصوص نظریے سے غیر معمولی Commitment کا رجحان ملتا ہے ان پر مجھے اعتراض تو ہے لیکن اس کے باوجود میں سجاد ظہیر کے لئے اپنے دل میں ایسی عقیدت محسوس کرتا ہوں جو کسی اور ترقی پسند نقاد کے لئے کبھی محسوس نہیں کی۔ رہی بات اختلاف کی تو اختلاف تو مجھے جرجانی سے بھی ہے اور اچاریہ آنند وردھن سے بھی، لیکن اس سے ان کی بڑائی میں کوئی حرف نہیں آتا۔

(۲۰۰۷)

* *

ممتاز شیریں کی تنقید نگاری

تنقید میں سختی سے معروضی اور خارجی نقطۂ نظر قائم رکھ پانا بڑا مشکل کام ہے۔ کم سے کم فی الحال تو مجھے کسی ایسے آدمی کا نام یاد نہیں آ رہا جس نے تنقید میں معروضیت کی ان حدوں کو پالیا ہو، جس کے متعلق جوائس نے کہا تھا کہ آرٹ کی معراج یہ ہے کہ فن کار کائنات کے خالق کی طرح اپنی تخلیق کے اندر بھی ہو اور باہر بھی۔ فلوبیر بھی فن کار کو تخلیق سے بالکل بے پروا، دور کھڑا، ناخن تراشتا ہوا دیکھنا چاہتا تھا۔ بے تعلقی کے اصول کی یہ زوردار اور پرشکوہ حمایت ان ادیبوں نے کی جنھیں ایذرا پاؤنڈ یورپ کا دماغ کہتا ہے۔ Detachment کے یہ اصول تھے تو تخلیقی ادب کے متعلق، لیکن اگر ہم تنقید کو بھی ایک قسم کی تخلیقی کارگذاری ماننے پر راضی ہو جائیں تو ادب پاروں کو سمجھنا، ان کی قدر و قیمت کا تعین اور تخلیق کے عمل کی تفتیش میں بھی معروضیت کے مباحث سے فرار ممکن نہیں۔ تخلیقی کاروائی کی طرح تنقید میں بھی بے تعلقی کا مسئلہ اتنا پیچیدہ ہے کہ معمولی نقاد تو خیر کیا بیچتا ہے بڑے نقادوں نے بھی ان جھگڑوں سے سلجھنے کی استعداد خود میں بہت کم پائی ہے۔ معمولی اعصاب کا نقاد تو معروضیت کے جھگڑے میں پڑتے ہی چیں بول جائے۔ دراصل معروضیت میں نفسیات اور حیاتیات کے مسائل اور انہیں تشکیل دینے والی قوتیں آپس میں اس طرح گڈمڈ ہیں کہ آسانی سے ان کے نام بھی نہیں لئے جا سکتے۔ جدید اردو تنقید کی حد تک اس ہفت خواں کو طے کرنے والوں میں جو لوگ اس وقت مجھے یاد آ رہے ہیں، ان میں

محمد حسن عسکری، شمس الرحمٰن فاروقی اور سراج منیر کے ساتھ ساتھ ممتاز شیریں کا نام بھی شامل ہے۔ عسکری صاحب کی تنقید تو اردو میں معروضیت کی بہترین مثال ہے۔ لاتعلقی کی اس سے بہتر مثال کم سے کم مجھے تو نظر نہیں آتی کہ کوئی شخص نئی حقیقتوں کی تلاش میں اپنی رائے کسی بے شرم آدمی کی طرح تبدیل کر لینے پر بھی آمادہ ہو۔ شریف ہونے کے اپنے فائدے ہیں مگر اس کا کیا کیجیے کہ ادب کی دنیا شریف لوگوں کو بہت جلد بھلا دیتی ہے۔ شرافت ایک حد تک ہی اپنے اردگرد کے ماحول کا بوجھ اُٹھا سکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب کی دنیا میں ایسے لوگ زیادہ دنوں تک زندہ رہتے ہیں جو ذرا ہاتھ پیر بچا کر شیطان سے بھی لگاوٹ بازی کرتے رہے ہیں۔ ترقی پسندوں کے متعلق عسکری صاحب کی رائے اور افسانے کے متعلق فاروقی صاحب کے نظریے نے جتنے لوگوں کو صدمہ پہنچایا ہے، اسے دیکھتے ہوئے یہ حضرات شریف لوگوں کی صف میں تو نہیں گنے جاسکتے مگر اس کا کیا کریں کہ بیسویں صدی کے نصف دوم کے ادبی اور تنقیدی سرمائے پر انہیں دو ناقدوں کا Impact سب سے زیادہ محسوس کیا جاتا ہے۔ معاصر اردو تنقید پر بڑے نظریہ سازوں کے Impact کے متعلق اگر آپ کا ذہن تھوڑا تیز جملہ سننے پر راضی ہو جائے تو یہاں احمد جاوید کی وہ بات یاد آتی ہے جس میں انھوں نے کہا تھا کہ معاصر اردو تنقید پر محمد حسن عسکری کے جواثرات ہیں، انہیں اگر جادو کے زور سے غائب کر دیا جائے تو اردو تنقید کی بیشتر عبارتیں خود بخود غائب ہو جائیں گی۔ نقاد کی حیثیت سے تنقیدی منظرنامے کی اس وسیع روایت سے اثر پذیری ممتاز شیریں کے یہاں بھی دیکھی جاسکتی ہے اور اس معاملے میں ان کی ایک بڑائی یہ بھی ہے کہ ان کی تحریروں کو ابتدا سے ہی محمد حسن عسکری جیسے بڑے نظریہ ساز کی پشت پناہی حاصل رہی ہے۔ عسکری صاحب، ممتاز شیریں کی تنقید کو قدر کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ ان کے خیال میں نظریاتی مباحث کے علاوہ انفرادی طور سے مختلف ادیبوں کے متعلق ممتاز شیریں نے جو کچھ لکھا ہے، اس میں معروضیت کے ساتھ ساتھ ایک پر جوش خیر مقدم کا رنگ جھلکتا ہے لیکن یہ تحسین ناشناس نہیں۔ انھوں نے جس نئی کتاب یا ادیب کی بھی تعریف کی ہے، اس کی خوبیوں کا تجزیہ کیا ہے۔ قدرت اللہ شہاب کی یا خدا، فسادات کے موضوع پر لکھی گئی تحریریں اور انفرادی طور پر منٹو سلسلے کے مضامین ممتاز شیریں کی تجزیاتی اور معروضی تنقید کی بہترین مثالیں ہیں:

۱۔ میں یہاں یہ سوال فی الحال نہیں اٹھا رہی ہوں کہ فسادات پر بڑا ادب پیدا ہو سکتا ہے یا نہیں؟ اس وقت ٹی-ایس-ایلیٹ کی ادیب اور شہری والی تقسیم بھی میرے مدنظر نہیں ہے لیکن یہ ٹھیک ہے کہ صرف خونریزی، مار دھاڑ اور جسمانی تکالیف کی تفصیلوں سے اچھا ادب پیدا نہیں

ہوسکتا، گو اس دور کی تصویر پیش کرنی ہو تو یہ تفصیلیں دیئے بغیر چارہ نہیں۔ آخر والٹیر کی Candide بھی تو خونریزی، بربریت اور مصیبت کی تصویروں سے بھری پڑی ہے۔ فسادات میں جنگ کی بات بھی نہیں۔ جنگ میں بہادری کا مظاہرہ ہوتا ہے، اپنے وطن سے محبت کا اور وطن کے لئے یا کسی بلند آدرش کے لئے قربانی دینے کا جذبہ ہوتا ہے اور یہاں تو قتل عام تھا۔ نہتے انسان جانوروں کی طرح ذبح کردیئے جاتے تھے۔ خونریزی، وحشیانہ پن اور درندگی کی گھناؤنی تصویریں۔ لیکن فسادات میں بھی اگر اجتماعی جذبے کے طور پر نہیں تو کم از کم انفرادی حالات میں بلند جذبے اور انسانی کردار کی بلندی ملتی ہے۔ فسادات پر چند بہت اچھے افسانوں میں یہ موقع دیکھئے جو Sublime کی حدوں کو چھو لیتے ہیں: ریل کے مقفل ڈبے میں ایک نیا شادی شدہ جوڑا ہے۔ گاڑی روک لی گئی ہے۔ باہر درندے دروازے کو توڑنے کی کوشش کررہے ہیں۔ دولہا اپنا ریوالور دیکھتا ہے۔ اس میں صرف دو گولیاں باقی رہ گئی ہیں۔ پھر وہ اپنی سات دن کی دلہن کی طرف دیکھتا ہے۔ دلہن اس کی نگاہوں کے معنی سمجھ جاتی ہے۔ ''بتول! وہ تمھیں زندہ تو نہ چھوڑیں گے۔'' دلہن قریب آجاتی ہے۔ ''نہیں، میں موت سے نہیں ڈرتی، اپنی عزت کو ڈرتی ہوں۔'' دولہا دلہن کو بانہوں میں سمیٹ کر سینے سے لگا لیتا ہے۔ ہونٹ آخری بار ملتے ہیں پھر: ''بتول، تمھیں امام ضامن کے سپرد کیا۔'' اور ریوالور اس کی کنپٹی سے لگا کر فائر کردیتا ہے۔

(ممتاز شیریں: 'فسادات پر ہمارے افسانے'؛ مشمولہ: معیار، نیا ادارہ، سویرا آرٹ پریس، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص: ۱۷۴)

۲- فسادات کے پہلے دور میں بہت کم افسانے لکھے گئے۔ بہت سے ادیب خود اس طوفان کی زد میں آگئے تھے اور کئی ایک کے ذہنوں کو اس ٹریجڈی کی ہولناکی نے ایسی کاری ضرب لگائی تھی کہ وہ کچھ لکھنا چاہتے تھے،، ان کے پاس مواد بھی تھا لیکن سنبھل کر لکھ نہیں سکتے تھے۔ یہ ٹریجڈی اتنی بڑی بھی نہیں اپنی نوعیت میں ایسی ہولناک تھی کہ کسی کو سوجھ نہیں رہ تھا کہ اسے کیسے پیش کریں۔ صرف احمد عباس، کرشن چندر، عصمت چغتائی اور اوپندر ناتھ اشک نے ادھر توجہ کی۔ اس وقت لکھے گئے افسانے اکثر بہت سطحی، بناوٹی اور پھیکے رہے۔ سوائے اوپندر ناتھ اشک کے ڈرامے 'طوفان سے پہلے' اور ایک حد تک 'پیشاور ایکسپریس' کے کوئی پایہ کی اور اثر انگیز چیز نہیں لکھی گئی۔ اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ یہ افسانے اسی وقت لکھنے کی جلدی میں لکھے گئے تھے، فسادات اس وقت ذہن میں رس بس کر ذہنی تجربے کی حد میں داخل نہیں ہوئے تھے۔

دوسری وجہ یہ تھی کہ ادیبوں نے بہت محتاط ہو کر ایک تنگ سے راستے کو اختیار کیا۔ پہلے سے انہوں نے یہ طے کرلیا کہ فسادات اوران کے وجوہات کا ترقی پسند تجزیہ کیا ہوسکتا ہے؟ ادیبوں کا رویہ کیا ہونا چاہئے اور کس قسم کے افسانے لکھے جانے چاہئیں۔

(ممتاز شیریں: 'فسادات پر ہمارے افسانے'، مشمولہ: معیار، نیا ادارہ، سویرا آرٹ پریس، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص: ۱۷۶)

۳- کرشن چندر نے متنوع پلاٹ بنانے پر جو توجہ دی ہے اتنی افسانہ لکھنے پر بھی نہیں دی۔ صرف 'پیشاور ایکسپریس' کافی زبردست افسانہ ہے۔ اس میں کچھ تفصیلی واقعہ نگاری بھی ہے لیکن یہاں بھی واقعے کے اندر سے سچا درد پیدا ہونے کے بجائے مصنف کی اپنی طرف سے الفاظ زیادہ ہیں: ''یہ ٹکسلا کا اسٹیشن تھا۔ یہاں ایشیا کی سب سے بڑی یونیورسٹی تھی۔ پچاس اور مارے گئے۔ یہاں بدھ کا نغمۂ عرفان گونجا تھا۔ آخری گروہ کی اجل آ گئی۔'' بیس اور پچاس تو کیا ایک لاکھ آدمی مر گئے یعنی محض الفاظ ہیں۔ الفاظ بھی نہیں صرف ایک صوتی کیفیت۔ آرتھر کوسلر کے الفاظ میں: ''پچاس بلین صرف ایک آواز ہے۔ ایک کتے کے کار کے نیچے کچلے جانے کی تفصیل ہمارے جذبات میں مدوجزر پیدا کر سکتی ہے۔'' بہر حال اس افسانے میں بناوٹ کا اتنا احساس نہیں ہوتا۔ کرشن چندر نے ایک ایسا ذریعہ ڈھونڈھ نکالا ہے جس میں دونوں رخ پیش ہو سکیں۔ کہانی ایک ریل گاڑی کی زبانی بیان ہوتی ہے جو پناہ گزینوں اور شرنارتھیوں کو لئے پاکستان سے بھی گزرتی ہے اور ہندوستان سے بھی۔ ترازو بہت احتیاط سے پکڑی گئی ہے لیکن اس کے باوجود ایک پلڑا ذرا جھک گیا ہے — اور غلط پلڑا — کیونکہ پاکستان کی سرحد پار کرنے کے بعد مظالم کی تفصیلیں پھیکی پڑ گئی ہیں۔

(ممتاز شیریں: 'فسادات پر ہمارے افسانے'، مشمولہ: معیار، نیا ادارہ، سویرا آرٹ پریس، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص: ۱۷۸)

۴- 'یا خدا' کا موضوع فسادات میں عورت کا المیہ ہے۔ عورت — جس کا ان فسادات کے دوران میں سب سے بیش بہا گوہر زبردستی، بے دردی سے لوٹ لیا گیا اور پھر وہ متواتر غیروں سے، اپنوں سے لٹتی رہی۔ اور یہاں چل کر ٹریجڈی کتنی گہری ہو جاتی ہے کہ اس کی بے بسی اور مجبوری کا فائدہ اٹھا کر اپنے بھی اسے لوٹتے ہیں۔ وہ بے حس ہو گئی ہے۔ اس گوہر کے لٹنے کا اسے احساس نہیں رہا۔ اپنی عصمت کے کھونے کا اسے غم نہیں رہا۔ اس کی روح، اس کی حس مر چکی ہے اور وہ اس حد تک مجبور ہو چکی ہے کہ اب اسی کو اپنا ذریعۂ معاش بنائے۔ یہ صرف دلشاد کی ٹریجڈی نہیں ہے، ہزاروں لاکھوں عورتوں کی ٹریجڈی ہے!

'یا خدا' دوسرا 'ان داتا' ہے، بلکہ ایک لحاظ سے 'ان داتا' سے زیادہ کامیاب کہ اس میں ٹھہراؤ کا احساس اور تسلسل ہے۔ جہاں 'ان داتا' میں تین حصے بالکل مختلف ہیں اور صرف ایک ہلکے سے تار میں منسلک ہیں یہاں دلشاد بھی تینوں حصوں پر چھائی ہوئی ہے اور اسی کی مسلسل داستان بیان ہوئی ہے۔

(ممتاز شیریں: 'یا خدا'، مشمولہ: معیار، نیا ادارہ، سویرا آرٹ پریس، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص: ۲۰۸)

۵- فطرت کی تازگی، تنومندی، حسن اور کشش کو منٹو نے جس شدت سے محسوس کیا ہے، وہ ان کے مشہور افسانے 'بو' سے ظاہر ہے۔ مجھے سجاد ظہیر کے 'بو' کے اس تجزیے سے بالکل اتفاق نہیں کہ یہ ''بورژوا طبقے کے ایک فرد کی بے کار، بے مصرف، عیاشیانہ زندگی کا تجزیہ ہے۔'' مارکسی تنقید کسی نزاکت اور گہرائی کو سمجھنے اور محسوس کئے بغیر ہر چیز کو طبقاتی شعور کی لاٹھی سے ہانک دیتی ہے۔ 'بو' میں تو دراصل منٹو کو رندھیر کے بورژوا ہونے سے سروکار ہے نہ اس کی عیاشیوں سے۔ 'بو' میں منٹو نے وہ کیفیت بیان کی ہے جو گھاٹن لڑکی کے صحت مند مٹیالے جسم کی اس خاص بو کی بے پناہ جنسی کشش سے رندھیر پر طاری ہوتی ہے۔ پھر اس کیف کا اس بے کیفی سے موازنہ کیا ہے جب اس کے پہلو میں وہ کالج کی کلوپٹرا، حسین، گوری چٹی لڑکی ہے — اور اس لڑکی کے عروسی کپڑوں میں اس کے جسم میں بسی ہوئی عطر حنا کی بو۔ میری نظر میں اس تضاد میں ایک اور وسیع تضاد پنہاں ہے۔ فطرت سے قربت اور فطرت سے دوری کا تضاد، بیرونی اثرات اور بناوٹ سے پاک فطرت اور ملمع اور تصنع کا تضاد۔ سوسائٹی میں ڈھلی اور تہذیب کے ملمع میں ڈھلی یہ گوری چٹی لڑکی رندھیر میں وہ حرارت، وہ شعلہ نہیں پیدا کر پاتی، اس گھاٹن لڑکی کی طرح جو فطرت کی گود میں پلی ہے اور جس کا صحت مند، چست اور مٹیالا جسم گویا ابھی ابھی کچی مٹی سے ڈھالا گیا ہے۔ اس کے جسم کی گیلی، سوندھی مٹی کی سی بو، فطرت کی تازگی، تنومندی اور کشش اس لڑکی میں مجسم کی گئی ہے۔ 'بو' کی یہ لڑکی 'فطرت کی بیٹی' ہے۔

(ممتاز شیریں: 'منٹو کا تغیر اور ارتقاء'، مشمولہ: معیار، نیا ادارہ، سویرا آرٹ پریس، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص: ۲۲۹)

۶- منٹو کے فن کے اس تدریجی ارتقاء کی تکمیل اس کے آخری دور کی ان دو تحریروں میں پائی جاتی ہے۔ 'سڑک کے کنارے' اور 'اس منجدھار میں'۔ ان میں ایک تکمیل، ایک وسعت، ایک کائناتی گہرائی کا احساس ہے، زندگی اور وجود کا ایک فلسفہ ہے۔ سماج اور زندگی کی حقیقتوں کو بڑی بے رحم صداقت اور بے باکی سے بیان کرنے میں منٹو کی قوت منفی اور تخریبی تھی، لیکن بعد میں منٹو

میں اثباتی اقدار بھی پیدا ہو چلے تھے اور آخر میں منٹو جان گیا تھا کہ بڑے فن کار کے فن میں زندگی اور وجود کا ایک مثبت فلسفہ ہوتا ہے۔

اگر کوئی 'اس منجدھار میں' کی گہرائیوں کو سمجھ سکے تو اسے یہ احساس ہوگا کہ اس میں منٹو نے منفی عناصر کو، جن میں زندگی کی قوت نہیں، عدم اور فنا کی طرف جاتے ہوئے دکھایا ہے اور ان اثباتی عناصر کو ملایا ہے، جن سے حیات کی تجدید ہوتی اور زندگی آگے بڑھتی ہے۔''

(ممتاز شیریں: 'منٹو کا تغیر اور ارتقا'، مشمولہ: معیار، نیا ادارہ، سویرا آرٹ پریس، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص: ۲۳۵)

معروضی نقطۂ نظر سے فن پارے کو جانچنے اور قابل ذکر حد تک موضوع سے علاحدگی کے اس رویے نے ممتاز شیریں کو نظری نقاد کی حیثیت سے اہم تو ضرور بنایا مگر اپنے وقت کی سب سے مقبول تحریک کی سیاسی وابستگی پر چوٹ کرنے کے نتیجے میں ممتاز شیریں کی تنقید ایک مخصوص حلقے میں ہمیشہ نامقبول رہی۔ فسادات پر لکھے گئے افسانوں کے متعلق ممتاز شیریں کا رویہ عسکری صاحب کی طرح انتہا پسندانہ تو نہ تھا لیکن اس موضوع پر لکھتے ہوئے انھوں نے ترقی پسندوں پر جس طرح ہاتھ صاف کیا ہے، اس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ بھی اس تحریک کے سیاسی کمٹمنٹ سے نالاں تھیں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنے مضمون 'فسادات پر ہمارے افسانے کی ابتدا' کرسٹوفر اشروڈ کے اس دلچسپ حوالے سے کی ہے۔ کرسٹوفر اشروڈ کے Prater Violet میں جب ایک انگریز جرنلسٹ آسٹرین ڈائریکٹر برگ مین سے آسٹریا کے Anschluss کے سیاسی پہلو کی بات چھیڑتا ہے تو اپنے ہم وطنوں کے غم میں کھویا ہوا برگ مین بے تاب ہو کر چیخ اٹھتا ہے، اسے سیاست سے کوئی واسطہ نہیں، اس کا تعلق انسانوں سے ہے۔ انسانوں سے، انسانی زندگی سے، زندہ حقیقی مردوں اور عورتوں سے، گوشت اور خون سے۔ فسادات پر لکھے گئے افسانے اور اس موضوع سے متعلق نظری اور عملی گفتگو کرتے وقت ممتاز شیریں کا رویہ بھی برگ مین کی طرح بہت واضح ہے۔ وہ انسانوں میں دلچسپی رکھتی ہیں اور اس واسطے سے فسادات پر لکھے گئے ادب میں انسانی قدروں کی تلاش ان کی تنقید کا ایک بنیادی فریضہ بن جاتی ہے:

۱- 'کشمیر اداس ہے' میں حسن ہے۔ حسن احتیاط سے، ایک تناسب اور ہیئت دینے سے پیدا ہوتا ہے لیکن ایک کم کامیاب فنکار کے ہاتھوں یہ احتیاط دقت کا احساس دلاتی ہے اور جب دقت کا احساس ہو تو پھر اس میں حسن باقی نہیں رہتا۔ 'کشمیر اداس ہے' میں احتیاط کے ساتھ ساتھ ایک ایسا فطری بہاؤ اور خودروی ہے جو اس میں حسن پیدا کر دیتی ہے۔ سب کچھ جوڑ کر بنے بنائے سانچے میں بیٹھانے سے ایک سانچے کا احساس تو ہوتا ہے فارم کا نہیں لیکن 'کشمیر اداس ہے' میں فارم

ہے اور یہ سب باتیں اسے ایک رپورتاژ کی سطح سے بلند کر کے تخلیقی تحریر کے قریب لے آتی ہیں۔

(ممتاز شیریں: 'کشمیر اداس ہے'، مشمولہ: معیار، نیا ادارہ، سویرا آرٹ پریس، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص: ۲۲۰)

۲- منٹو کے تازہ افسانوں کے بارے میں یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ یہ اسٹنٹ کی سطح پر ہیں اور ان میں یونہی استعجاب کا عنصر پیدا کر کے آخر میں ایک چونکا دینے والا موڑ آجاتا ہے۔ چند افسانوں کے بارے میں یہ اعتراض درست ہے۔ چنانچہ 'کتاب کا خلاصہ' کے اختتام کے لئے ہم کسی طرح تیار نہیں ہوتے۔ اس کے برخلاف 'ساڑھے تین آنے' یا 'خورشٹ' میں آخری موڑ کوئی استعجاب پیدا نہیں کرتا کیونکہ ہم شروع ہی سے صورت حال سے واقف ہو جاتے ہیں اور سسپنس قائم نہیں رہتا۔ تاہم منٹو کے افسانوں میں یقیناً او۔ ہنری کے حکایاتی، افسانوں کا سا استعجاب اور چونکا دینے والے اختتام نہیں ہیں۔ ان کے بعض اچھے افسانوں کے اختتام موپاساں کے افسانوں کے اختتام کی طرح بڑی معنویت لئے ہوتے ہیں۔ چنانچہ 'ٹھنڈا گوشت' کا اختتام بہت مناسب اور معنی خیز ہے۔ 'کھول دو' کے اختتام کی تین سطریں تین علامتیں بن گئی ہیں، تین مختلف ردعمل۔ باپ جو دوسرے موقعے پر بیٹی کا گلا گھونٹ دیتا، اس نازک لمحے میں صرف یہ دیکھتا اور خوش ہو جاتا ہے کہ اس کی بیٹی زندہ ہے۔ ڈاکٹر سر سے پیر تک پسینے میں غرق ہو جاتا ہے اور سکینہ —— سکینہ ہماری نظروں کے سامنے سے فیڈ ہو جاتی ہے۔ وہاں عورت ہے، جس کے ذہن میں ایسا زہر سرایت کر گیا ہے کہ اس کا ذہن 'کھول دو' کے ایک ہی معنی اخذ کر سکتا ہے۔ اس کی سہمی ہوئی حس کو ایک ہی بات کا احساس ہو سکتا ہے۔ اس کے سہمے ہوئے بے جان ہاتھ ایک ہی حرکت کے لئے اٹھ سکتے ہیں۔ اس نیم مردہ لڑکی سے 'کھول دو' کے لفظ پر جو غیر شعوری حرکت سرزد ہوتی ہے اس سے اس کی روح کی انتہائی دہشت زدگی کا اظہار ہوتا ہے۔ منٹو نے ایک سطر میں ایک المیے کو نچوڑ دیا ہے۔

(ممتاز شیریں: 'منٹو کا تغیر اور ارتقا'، مشمولہ: معیار، نیا ادارہ، سویرا آرٹ پریس، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص: ۲۲۷)

۳- 'کالی رات' میں عزیز احمد نے پس منظر میں جو انسان کی تصویر دی ہے وہ خاصی کامیاب ہے۔ ہر طرف چھائی ہوئی بھیانک تاریکی، گھور کالی رات، جادوگرنیوں کی جھاڑیں، آسمان کی طرف اڑتی ہوئی روحوں کا جال اور پھر انسان —— جو اپنی ساری سائنس، ساری تاریخ، سارے فلسفے، سارے علم کے ساتھ تہذیب و تمدن کے ارتقاء کی بلندیوں پر پہنچ کر اب ایک گہرے غار کی بستیوں میں گرتا جا رہا ہے، گرتا جا رہا ہے۔ برگساں، ارسطو اور آئین سٹائن

وغیرہ کے اقوال اور انسان کے تصور کو مناسب انداز میں جوڑ کر یہ سلسلہ قائم رکھا گیا ہے۔ یہ سلسلہ پس منظر میں چلتا ہے اور دردناک واقعات اور تفصیلوں کے پیچھے دیا گیا ہے۔ اس افسانے میں ہمیں بیک وقت کئی جگہوں کے فسادات کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ عزیز احمد کا 'کالی رات' فسادات پر لکھے گئے افسانوں میں ایک درجہ رکھتا ہے۔ ان کا دوسرا افسانہ 'میرا دشمن، میرا بھائی' اس سلسلے کا افسانہ ہے جو وہ سند باد جہازی کی داستانوں کے طور پر لکھتے ہیں۔ یہاں سند باد جہازی کلکتے کے فسادات کی داستان ایک عجوبے کے طور پر بیان کرتا ہے۔ یہ افسانہ 'جھوٹا خواب' کا سا کامیاب نہیں ہے۔''

(ممتاز شیریں: 'فسادات پر ہمارے افسانے' مشمولہ: معیار، نیا ادارہ، سویرا آرٹ پریس، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص: ۱۸۴)

۴۔ 'کھول دو' زبردست افسانہ ہے اور فسادات پر لکھے گئے بہترین افسانوں میں سے ایک ہے۔ اس کے اختتام کا اثر اتنا زیادہ ہے کہ افسانے کی دوسری سب تفصیلات غیر اہم اور قابل فراموش معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن بحث اور اعتراضات زیادہ تر اس کے رضا کاروں والے حصے پر ہوئے ہیں۔ اگر یہ ٹھیک ہے کہ یہ واقعہ زندگی سے لیا گیا ہے اور اس لڑکی کی یہ حالت رضا کاروں کی وجہ سے نہیں ہوئی تھی تو یہی بہتر تھا کہ وہ اسے حقیقی صورت میں پیش کر دیتے لیکن یہ بھی تو ایک حقیقت ہے کہ ایسی لڑکیوں اور عورتوں کی بے بسی سے فائدہ اُٹھا کر اپنے بھی انہیں لوٹتے رہے ہیں۔

(ممتاز شیریں: 'فسادات پر ہمارے افسانے' مشمولہ: معیار، نیا ادارہ، سویرا آرٹ پریس، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص: ۱۸۹)

فسادات جیسے ہنگامی موضوع میں ادب اور زندگی کی بنیادی قدروں کی تلاش کوئی ایسا کام نہیں کہ گئے اور کر آئے۔ ممتاز شیریں کی تنقید کا یہ نہایت ہی اہم موڑ تھا۔ ۴۷ء کے فسادات ہمارے لئے ایک بہت بڑا قومی حادثہ تو ضرور تھے لیکن جنگ عظیم اور قحط بنگال کی طرح فسادات بھی محض واقعات کی حیثیت سے ادب کا موضوع نہیں بن سکتے تھے۔ ڈبلیو بی ئیٹس نے اس حقیقت کو بہت پہلے پالیا تھا۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ اس نے پہلی جنگ عظیم کے بارے میں نہایت سفاکی سے کام لیتے ہوئے یہ کہہ دیا کہ میں نے اپنی نئی شاعری کے مجموعے میں جنگ سے متعلق کوئی نظم نہیں شامل کی۔ ئیٹس جانتا تھا کہ محض قتل و غارت گری اور جسمانی تکالیف کا بیان کسی قوم کی تاریخ میں کتنی ہی اہمیت کیوں نہ رکھتے ہوں، لیکن قومی مصیبت بڑا ادب نہیں پیدا کر سکتی۔ انسانی جبلت اور بعض اوقات ہمہ گیر فطری مسائل کے متعلق تفکر پر اکسانے والے یہ موضوعات اپنی تمام تر پیچیدگیوں اور کمزوریوں کے ساتھ ممتاز

شیریں کے مطالعے میں رہی تھیں۔اس موضوع پر لکھے گئے بعض افسانوں کو Defend اور قائم کرتے وقت ممتاز شیریں کی ایک مصیبت یہ بھی تھی۔ ۴۷ء کے آس پاس محمد حسن عسکری نے ''فسادات اور ہمارا ادب'' کے موضوع پر جو رائے دی تھی اس نے نئے نقادوں کو بالکل ہلا کر رکھ دیا تھا۔ جنگ کے دنوں میں انگریزی جرمن اور خصوصاً فرانسیسی ادیبوں کے ردعمل پر غور کرتے ہوئے انھوں نے یہ بات کہی تھی ''کہ جنگ کے دوران میں فرانسیسی ادیب آزادی کی لڑائی میں دل و جان سے شامل رہتے مگر لڑائی ختم ہوتے ہی وہ پھر سیاسیات سے الگ ہو گئے اور جو کچھ جنگ سے پہلے کرتے تھے وہ کرنے لگے۔ جب ملک کی موت وحیات کا سوال تھا تو انھوں نے ادب کو قومی فرض کے راستے میں حائل نہیں ہونے دیا۔ افسوس ہے کہ ہمارے یہاں اردو میں یہی بات صاف طور سے نہیں سمجھی جاتی۔ ہماری تنقید ادیب کی ان دو شخصیتوں کو ایک دوسرے میں الجھاتی رہتی ہے۔ جب ادیبوں سے یہ مطالبہ ہوتا ہے کہ فسادات پر لکھو تو یہ بات بالکل واضح نہیں کی جاتی کہ ادیب کی کون سی شخصیت فسادات پر لکھے۔ ادیب والی یا شہری والی۔ ادیب والی شخصیت تو فساد پر لکھ ہی نہیں سکتی کیوں کہ فسادات ادب کا موضوع نہیں ہیں۔ البتہ شہری والی شخصیت فسادات پر افسانے لکھ سکتی ہے مگر اس صورت میں اس کا ایک مخصوص نقطۂ نظر ہوگا جو سراسر غیر ادبی ہوگا۔''

فسادات پر لکھے گئے افسانوں اور ادیب کی غیر ادبی شخصیت کے متعلق اس قسم کی رائے ممتاز شیریں کو پریشان کر رہی تھیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اس موضوع پر لکھتے ہوئے انھوں نے یہ تشبیب باندھی تھی کہ'' میں یہاں یہ سوال فی الحال نہیں اٹھا رہی ہوں کہ فسادات پر بڑا ادب پیدا ہوسکتا ہے یا نہیں؟ دراصل ممتاز شیریں کو اپنے موضوع کی کمزوری کا علم تھا اور یہ حقیقت بھی ہے کہ اردو میں جو افسانے فسادات کے متعلق لکھے گئے، ان میں سے بیشتر غیر ادبی مقاصد کے تحت سامنے آئے۔ فسادات کے موضوع کا خالص ادب بن پانا تو مشکل تھا لیکن اس دور کے بعض افسانے ایسے بھی تھے جس میں جسمانی مصائب کا بیان پیچیدہ روحانی تجربے میں بدل کر بلند ترین مقام حاصل کر لیتا ہے۔ ممتاز شیریں کو ایسے افسانوں میں دلچسپی تھی لیکن یہاں بھی ان کا نقطۂ نظر بے حد معروضی رہا ہے۔ کرشن چندر کے متعلق وہ پہلے ہی یہ لکھ چکی تھیں کہ اصولوں کو سامنے رکھ کر انھوں نے یہ طے کیا ہے کہ اگر فسادات پر اتنے افسانے لکھے جائیں تو ان میں سے ایک افسانے کا ہیرو ہوگا ایک انگریز یا اینگلو انڈین پولس افسر جو دونوں فریقوں کو اکسائے گا۔ (جیکسن) ایک طوائف ہوگی جو عصمت لٹی ہوئی لڑکیوں (ایک ہندو اور ایک مسلمان) کی آواز دونوں قوموں کے لیڈروں تک پہنچائے گی۔ (آزادی سے

پہلے) آزادی کی راہ میں جان دینے والی تین عورتیں ہوں: ایک ہندو، ایک مسلمان، ایک سکھ (امرتسر) ایک افسانہ ایسا ہو جس میں دونوں طرف کی بربریت برابر بتائی جائے ۔ (پیشاور ایکسپریس) مجموعی طور پر آدھے افسانے ایسے ہوں جن میں ہندوؤں پر ظلم کا بیان ہو اور آدھے ایسے جن میں مسلمانوں پر ظلم کا بیان ہو۔ جو ذرا سا خلوص اور اثر تھا وہ بھی مصلحت اور شعوری کوشش کی نذر ہو گیا ہے۔ ان افسانوں میں طنزیہ عبارت آرائی بھی کوئی اثر نہیں رکھتی۔''

کرشن چندر کے متعلق اس تکلیف دہ حد تک معروضی بیان کو نظر میں رکھیں اور اس موضوع پر انسانی نقطۂ نظر سے لکھی گئی تحریروں کے بارے میں ممتاز شیریں کے بیانات دیکھیں تو پتہ چلتا ہے کہ چیزوں کی قدر و قیمت بحال کرتے وقت ادیب کی عوامی مقبولیت (جو ظاہر ہے ایک غیر ادبی معیار ہے) اور مخصوص معنی میں شاید خود ادیب بھی ان کے لئے بہت زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ متن کو اس کے باپ یعنی خالق کی گارنٹی کے بغیر پڑھنے کا یہ عمل ممتاز شیریں کے تنقیدی بیانات کو قابل ذکر حد تک غیر شخصی بنا دیتا ہے۔ یہاں قابل ذکر کا لفظ میں نے مخصوص معنی میں استعمال کیا کیوں کہ مکمل معروضیت تو بیان پارے کے لئے ممکن ہی نہیں۔ بیانیہ کی فطرت ہے کہ وہ اپنی بامعنی صورت میں کسی نہ کسی چیز کو بحال یا رد کرتی ہے اور ایسی صورت میں ایسا بیان ممکن ہی نہیں جس میں تھوڑی بہت تعین قدر یعنی موضوعی معیار کا کوئی شائبہ نہ ہو۔ تنقید میں معروضیت کا یہی وہ مرحلہ ہے جہاں چھوٹے نقاد اپنے محسوسات پر قابو نہیں رکھ پاتے اور راستے ہی میں کھیت ہو جاتے ہیں۔ ایسے موقع پر ممتاز شیریں کی تنقید کا خاصہ یہ ہے کہ اس میں تعین قدر موضوعی نہیں بلکہ حتی الامکان معروضی ہوتی ہے۔ ان کی تنقید چوں کہ موضوعی اور ذاتی دل کشی رکھنے والے نتائج سے سروکار نہیں رکھتی بلکہ ادب اور آرٹ کے وجودیاتی Ontological اور علمیاتی Epestimological تصورات کی مدد سے فن پارے کو پرکھتی ہے۔ اس لئے یہاں ذاتی پسند اور ناپسند کا کوئی چکر ہی نہیں ہوتا۔ یعنی تنقید لکھتے وقت ممتاز شیریں کو اس بات کی کوئی فکر نہیں ہوتی کہ منٹو یا فسادات کے موضوع پر افسانہ لکھنے والے ادیبوں کے سیاسی اعتقادات کو کس خانے میں رکھیں اور 'یا خدا' اور 'کشمیر اداس ہے' جیسے فن پاروں کی سیاسی وابستگی کو کس عینک سے دیکھیں۔ بیانیہ کے بارے میں بھی ممتاز شیریں نے جو نظری مباحث قائم کئے ہیں اس میں Naration School کے کسی مخصوص گروہ یا ان کے سیاسی نظریات سے کسی قسم کے Committment کا رجحان نہیں ملتا۔ ترقی یافتہ قاری کی حیثیت سے ممتاز شیریں کا Committed ہونا ممکن بھی نہ تھا۔ اگر وہ Committed ہو جاتیں تو کم سے کم فاروقی تو ان کی تنقید کے متعلق اس قسم کی رائے نہ رکھتے۔ ان کا بیان:

ممتاز شیریں نے اپنا بے مثال مضمون 'تکنیک کا تنوع — ناول اور افسانے' میں یوں شروع کیا تھا: ''اردو کے اچھے افسانوں میں یوں ہی چند چن لیجئے۔ 'آنندی'، 'حرام جادی'، 'ہماری گلی'، 'شکوہ شکایت' یہ کس تکنیک میں لکھے گئے ہیں؟ بیانیہ۔ ٹھیک۔ ان میں مکالمے سے زیادہ کام نہیں لیا گیا۔ ان میں داستان بیان کی گئی ہے۔ خود مصنف کی زبانی۔ یا مصنف کسی کردار کو بیان کرنے کے لئے آگے کر دیتا ہے۔'' ممتاز شیریں کا یہ مضمون ہماری بہت بااثر تنقیدی نگارشات میں نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں جو رائیں اور فیصلے درج کئے گئے ہیں ان کو آج بھی اعتبار حاصل ہے۔ اگر چہ اس مضمون کی تحریر کو آج کم وبیش چالیس برس ہو رہے ہیں۔

نظری مباحث ہو یا عملی طور پر فن پارے کو جانچنے کا عمل ممتاز شیریں نے کبھی سرسری بیان یا معلومات پر اکتفا نہیں کیا۔ موضوعات کے پھیلاؤ کے باوجود ان کی تنقید معلومات سے بہت کم علاقہ رکھتی ہے۔ تنقید کا یہی وہ نکتہ ہے جسے اب تک ہمارے بعض نقاد یا تو سمجھ نہیں پائے یا سمجھنا نہیں چاہتے۔ معلومات اور علم کے متعلق ذہن میں کوئی واضح تصور نہ رکھنے والا شخص تنقید کا کاروبار کر سکتا ہے اور نہ ہی ممتاز شیریں جیسی نقاد کی قدر و قیمت کا تعین۔

ایسا یوں بھی ہے کہ غبی نقاد تنقید میں معلومات کے پیچھے بھاگتا ہے۔ عموعی اور سرسری اظہار رائے کی عادت اسے یہ سوچنے کا موقع ہی نہیں دیتی کہ تنقید کا منصب معلومات میں اضافہ کرنا نہیں بلکہ علم میں اضافہ کرنا ہے۔ خارجی دنیا کے اہم ترین مظہر کی حیثیت سے فن پارے کے لئے صحیح ترین بیان کی تلاش اور پھر اس کی روشنی میں صحیح بیان تک پہنچنے کا عمل ممتاز شیریں کی تنقید کو ایسے علم کی حیثیت سے متعارف کرتا ہے جو خالص نہ ہوتے ہوئے بھی چیزوں کی حقیقت معلوم کرنے میں ہماری مدد کرتی ہے۔ اردو میں معروضیت اور تنقید کی عمل داری کے متعلق گفتگو تو ہم نے بہت کی لیکن افسوس ناک حد تک ژولیدہ فکری اور چھچھلے پن کے باعث ہماری تنقید اب تک ان لوگوں کو بحال کرنے میں ناکام رہی ہے جنھوں نے تنقید میں معلومات اور علم کے فرق کو محسوس کیا اور معروضی حوالے سے فن پاروں کو جانچنے کی وکالت کی۔

ممتاز شیریں کے لئے یہ مرحلہ اور بھی سخت تھا کہ وہ اردو کی واحد خاتون نقاد تھیں جنھوں نے مرد نقادوں کی بالا دستی کے زمانے میں اپنی تنقید کی کوس لمن الملکی اتنے زور سے بجائی کہ لوگوں کے کان

بہرے ہو گئے۔ ایک نقاد کی حیثیت سے ممتاز شیریں اہم تو ہر زمانے میں رہیں لیکن ان پر گفتگو بہت کم ہوئی۔ غالباً اس کی وجہ یہ بھی رہی کہ Male Dominated Society کو خاتون افسانہ نگار اور شاعرات کے ریڈیکل رویے نے جو دھچکا پہنچایا تھا، اس سے یہ لوگ چونک پڑے تھے اور یہ سوچنے لگے تھے کہ اگر خاتون ادیب کو کسی خاتون نقاد کی کمک پہنچنے لگے تو ان کے لئے دستار بچانا بھی مشکل ہو جائے گا۔

(۲۰۱۰)

**

فراق کی غزل اور روایت کا معاملہ

فراق پر نظری گفتگو کرتے ہوئے مجھے دو بڑی زبردست دشواریوں کا احساس ہوتا ہے۔ ایک تو فراق کے متعلق ایسی باتیں کہنا ناگزیر ہے جو ظاہر میں گھسی پٹی معلوم ہوں گی اوروں کو نہیں تو بے احتیاطی سے پڑھنے والوں کو۔ دوسرے جن تنقیدی تصورات اور تجزیوں کی مدد سے فراق کے شاعرانہ امتیازات کی نشاندہی کی گئی ہے اس میں بُعد المشرقین کی سی کیفیت ہے۔ اس بحث کے ایک سرے پر بیسویں صدی کے نصف دوم کے سب سے بڑے جدید نقاد محمد حسن عسکری کے وہ نظری مباحث ہیں جو انہوں نے فراق کے متعلق قائم کئے ہیں۔ دوسرے سرے پر شمس الرحمٰن فاروقی ہیں جن کے متعلق خود عسکری صاحب کا بیان ہے کہ بعض ادبی مسائل پر کوئی کام سامنے آتا ہے تو جی چاہتا ہے کہ مجھے نہ کرنا پڑتا اور فاروقی صاحب اسے کر لیتے۔ عسکری صاحب کی تنقیدی تحریروں میں میر کے پہلو بہ پہلو جس شاعر کا ذکر سب سے زیادہ ملتا ہے وہ فراق ہیں۔ پھر فراق کے متعلق ان کی یہ رائے بھی لوگوں کو عرصے تک پریشان کرتی رہی ہے کہ فراق کے بعض مطالبات تو میر سے بھی پورے نہیں ہوتے۔ ممکن ہے کہ ہم فراق کے متعلق عسکری صاحب کے دعوؤں یا اصولوں کو غلط قرار دیں لیکن یہ نہیں کہہ سکتے کہ انہوں نے استدلال سے گریز کیا۔ فراق کی شاعری کا اسطور قائم کرنے میں عسکری صاحب کی تحریروں نے اہم رول ادا کیا ہے۔ ''اردو شاعری میں فراق کی آواز'' میں وہ پہلے ہی یہ لکھ چکے تھے کہ فراق اردو شاعری

میں ایک نئی آواز نیا لب ولہجہ، نیا طرز احساس، ایک نئی قوت بلکہ ایک نئی زبان لے کر آئے کیونکہ اس میں ذرا بھی شک نہیں کہ فراق نے بہت سے نئے لفظ ہماری شعری زبان میں داخل کئے ہیں اور معمولی سے معمولی لفظوں کو ایک نئی معنویت اور نئی فضا دی ہے۔ فراق کے متعلق یہ رائے اس شخص کی ہے جس نے مشرق کی فکری روایت سے استفادہ کر کے Island کی علمی برتری کا تیا پانچہ کر دیا تھا۔

فراق کی تحسین میں اتنی طاقت ور تحریروں کے باوجود شمس الرحمٰن فاروقی نے جب اردو غزل کی روایت اور شعریات کے علمیاتی تصورات Epistemological Thoughts کے حوالے سے فراق کی شاعری پر گفتگو کی تو یہ کہہ کر فراق کے مداحوں کو سخت صدمہ پہنچایا کہ غزل کی روایت سے فراق صاحب کی آگاہی نہایت ہی قلیل تھی۔ ''شعر شور انگیز'' میں بھی ''میر کی زبان، روزمرہ یا استعارہ'' پر گفتگو کرتے ہوئے فاروقی صاحب نے فراق کی شاعری پر اکثر سہی لیکن کڑے اعتراضات کئے ہیں :

> ہمارے زمانے میں فراق صاحب اور بعض دوسرے شاعروں نے جب میر کا تتبع شروع کیا تو ان کو سب سے آسان نسخہ یہ نظر آیا کہ '' آوہو، جاؤ ہو''، '' آئے ہے، جائے ہے'' وغیرہ قسم کے استعمالات کو اپنا لیا جائے۔ فراق صاحب بہت آگئے گئے تو انہوں نے بھی میر کی طرح اپنے بعض مطلعوں میں تخلص استعمال کر لیا۔ آخر اس کی کیا وجہ ہے کہ میر کے وہ مخصوص لسانیاتی ہتھکنڈے، جن میں بعض کا ذکر اوپر ہوا اور بعض کا ذکر نیچے آئے گا، فراق اور دوسرے ''پیروان میر'' کے ہاتھ نہ لگے؟ فراق صاحب کے پورے کلام میں ''شوق کشتوں''، ''عاشقوں بتاں''، ''سینہ جلا''، ''خواب لا'' جیسی تراکیب و استعمالات ڈھونڈنے سے نہیں ملتے۔ وجہ ظاہر ہے: '' آوہو، جاؤ ہو'' وغیرہ تو فعلی شکلیں ہیں اور زبان نے ان کو ابھی پوری طرح متروک بھی نہیں کیا ہے۔ لہٰذا یہ تو آسانی سے گرفت میں آجاتی ہیں، لیکن فارسی اور پراکرت کا زندہ اور تخلیقی انضمام جیسا کہ ہم میر کے یہاں اکثر دیکھتے ہیں فراق جیسے معمولی شاعروں کے بس کا روگ نہیں۔ ☆

فاروقی صاحب چونکہ بڑی شاعری کی تلاش میں تھے اس لئے فراق پر گفتگو کرتے وقت عرب ایرانی اور سنسکرت شعریات کے علاوہ سبک ہندی اور ان کے ذرا ہی بعد آنے والے اردو شعراً کی قائم کردہ روایت لازمی طور پر ان کی نظر میں تھی۔ چنانچہ معنی آفرینی، مضمون آفرینی، خیال بندی، کیفیت،

☆ شمس الرحمٰن فاروقی: ''میر کی زبان اور روزمرہ یا استعارہ'' مشمولہ: شعر شور انگیز' جلد اول' نئی دہلی' ۱۹۹۷' صفحہ: ۸۵

شورانگیزی اور روانی جیسے علمیاتی تصورات اور پھر ایہام، رعایت اور مناسبت جیسے ذیلی تصورات کی کسوٹی پر فاروقی نے فراق کے متن کو پرکھا۔ یہ شعری روایت اتنی ہی وسیع و بسیط تھی جتنی ہماری تہذیب لہٰذا فراق اپنے پورے شعری کائنات کے ساتھ اس میں نہیں سما پائے۔ فراق تو خیر کیا پیچتے ہیں اگر سختی سے احتساب کیا جائے تو میر، غالب اور اقبال کے سوا کوئی دوسرا اردو شاعر اس کسوٹی کے آس پاس بھی نہ پھٹکے۔

یہ وہ مقام ہے جہاں پہنچ کر ہمیں فراق کے متعلق دوسرے زاویے سے بھی سوچنا پڑتا ہے فراق بہت بڑے شاعر نہ سہی لیکن وہ ہیں اسی شعریات کے پروردہ جس کے تحت میر اور غالب نے شعر گوئی کی تھی، فرق یہ ہے کہ فراق وغیرہ کے یہاں جدید خیالات کا بھی اثر ہے۔ وغیرہ میں نے اس لئے کہا کہ فراق کے بعض اہم معاصرین مثلاً حسرت، فانی اور جگر کے متعلق بھی یہی بات کہی جا سکتی ہے۔ اب اگر معاصرین میں فراق کا قد نکلتا ہوا سا محسوس ہوتا ہے تو اس کے کئی وجوہ ہیں جن میں سے ایک بالکل سامنے کی بات ہے کہ فراق کے زمانے اور اس کے فوراً بعد آنے والے کچھ نئے شعرا اپنی آواز پہچاننے کے لئے فراق کی طرف دیکھ رہے تھے اور اس میں شک نہیں کہ ۱۹۵۰ء کے بعد ابھرنے والے بہت سے ممتاز شاعروں کے یہاں فراق کی گونج سنائی دیتی ہے۔

اگر فراق کی شاعری روایتی تسلسل کا حصہ نہیں ہے تو کیا یہ ممکن ہے کہ اپنی شعری روایت اور اس میں موجود نظریۂ شعر سے ناواقف شاعر اپنے معاصرین اور بعد کے شاعروں کو اس طرح متاثر کرے اور ایک نئی شعری بوطیقا کو جنم دے۔ ظاہر ہے یہاں مسئلہ الجھ جاتا ہے اور کسی بڑے ادیب کی رہنمائی کی ضرورت پڑتی ہے۔ چنانچہ اس کام کے لئے میں نے الیٹ کو چھانٹا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ میں بیسویں صدی میں کسی ایسے ادیب کا تصور نہیں کر سکتا جس کا تخلیقی سرمایہ اتنی سالمیت کے ساتھ اس کی تنقید سے باہم گسترده ہو۔ اپنے معرکہ آرا مضمون Tradition and the Individual Talent میں الیٹ کہتا ہے :

> No Poet, no artist of any art has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic not merely historical, criticism. The necessity that he shall confirm, that he shall cohere, is not oneside; what

happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it.☆

ایلیٹ کے اس بیان کو نظر میں رکھیں اور پھر فراق کے شعروں کے ساتھ بعد کچھ ممتاز شاعروں کا یہ تقابل دیکھیں :

ترے پہلو میں کیوں ہوتا ہے محسوس
کہ تجھ سے دور ہوتا جا رہا ہوں

فراق

ایسی راتیں بھی ہم پہ گزری ہیں
تیرے پہلو میں تیری یاد آئی

خلیل الرحمٰن اعظمی

اوروں کی بھی یاد آ رہی ہے
میں کچھ تجھے بھول سا گیا ہوں

فراق

یہ کیا کہ ایک طور سے گذرے تمام عمر
جی چاہتا ہے اب کوئی تیرے سوا بھی ہو

ناصر کاظمی

نہ کوئی وعدہ ، نہ کوئی یقیں ، نہ کوئی امید
مگر ہمیں تو ترا انتظار کرنا تھا

فراق

نہ جس کا نام ہے کوئی نہ جس کی شکل ہے کوئی
اک ایسی شئے کا کیوں ہمیں ازل سے انتظار ہے

شہریار

مابعد شاعروں کے متن سے فراق کا یہ تقابل محض یہ دکھانے کے لئے ہے کہ فراق کا دیا ہوا طرز احساس نئی شاعری میں کسی نہ کسی شکل میں موجود ضرور ہے۔ نئے شاعروں کے طرز احساس پر فراق کے اثرات کے متعلق عسکری صاحب کے اس بیان پر ترتی ممکن نہیں :

☆T. S. Eliot: "Tradition and the Individual Talent" مشمولہ: The Secred Wood، London، صفحہ: ۴۹

۳۸ء میں ہی اندازہ ہوگیا تھا کہ اردو میں ایک بڑا شاعر پیدا ہو رہا ہے۔ مگر شروع شروع میں گمان ہوتا تھا کہ فراق کی شاعری ایسی چیز نہیں جو زیادہ مقبولیت حاصل کر سکے۔ مگر بڑی شاعری اپنا مقام خود پیدا کر لیتی ہے۔ چنانچہ دس سال کے عرصے میں فراق کی شاعری اور تنقید نے اردو پڑھنے والوں کے ذوق بلکہ طرز احساس کو بدل کے رکھ دیا ہے اور ایسے چپکے چپکے کہ خود اپنی طبیعت کو پتہ نہیں چلنے پایا۔ اب جو غزلیں لکھی جا رہی ہیں ان میں فراق کا دیا ہوا طرز احساس گونجتا ہے، فراق کے محاورے سنائی دیتے ہیں، فراق کی آواز لرزتی ہے .... بالکل اسی طرح جیسے غزل گو شعراٗ کے یہاں میر اور غالب کا احساس اور محاورہ جا بجا لپک اٹھتا، پچھلے تین چار سال میں جو اردو غزل کا احیاء ہوا ہے، وہ ۷۵ فیصد فراق کا مرہون منت ہے۔ فراق کی شاعری نے اردو میں ایک ادارے کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ شاعر تو شاعر عام پڑھنے والوں کے شعور میں فراق کی شاعری رچتی چلی جا رہی ہے۔ فراق صاحب نے اپنے ۱۹۱۹ء سے لے کر ۱۹۳۷ء تک کے کلام کا انتخاب 'رمز و کنایات' کے نام سے شائع کیا ہے جس میں کچھ غزلیں ۱۹۳۸ء سے لے کر ۱۹۴۵ء تک کی بھی ہیں۔ اس انتخاب کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ فراق صاحب کے یہاں اس دور میں وہ رفعت، وہ گھلاوٹ، رسیلا پن، اور وہ پہلودار شعر تو نہیں ہیں، مگر پھر بھی اس شاعری کو ہم مشق کی شاعری کسی طرح نہیں کہہ سکتے۔ اس انتخاب میں بیسیوں شعر ایسے ملیں گے، جو بہت سے استادوں کے دیوانوں پر بھاری ہیں۔ اس دور کی شاعری میں بھی فراق صاحب کے مخصوص طرز احساس کے بنیادی عناصر، ان کے مزاج کے مخصوص مسائل، ان کے لب و لہجے کے بنیادی خدوخال سب موجود ہیں۔ بات یہ ہے کہ بڑی شاعری دفعتاً ظہور میں نہیں آجاتی۔ بڑی شاعری مدتوں شاعر کی شخصیت میں پکتی رہتی ہیں تب کہیں جا کے سامنے آتی ہے۔ بڑے شاعر کی عظمت کا راز اس کی ابتدائی شاعری میں بھی نظر آجاتا ہے۔☆

عسکری صاحب کے اس بیان میں کوئی اقداری فیصلہ یا نظری بحث موجود نہیں پھر بھی ایک

☆ محمد حسن عسکری: ''اردو شاعری میں فراق کی آواز'' مشمولہ: مجموعہ محمد حسن عسکری، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۰ء، صفحہ: ۱۶۸

بڑے آدمی کی یہ رائے فراق کی شاعری کو سمجھنے میں بہت اہم ہوسکتی ہے۔ عسکری صاحب فراق کے عاشق ہیں اور بڑی شاعری کے تمام نشانات انہیں فراق کے متن میں ملتے ہیں۔ فاروقی صاحب فراق پر اس طرح عاشق نہیں جو عسکری صاحب کا اختصاص ہے مگر وہ فراق کی بڑائی کے منکر بھی نہیں اپنی ایک گفتگو میں فاروقی صاحب نے خود اس بات کا اعتراف کیا ہے :

فراق صاحب مجھ سے اس قدر زیادہ سینئر اور میرے اتنے بڑے بزرگ تھے کہ میں اس جگہ پر بیٹھنا شروع بھی نہیں کرسکتا جس جگہ وہ متمکن تھے جب میں پیدا ہوا۔ میں نے فراق صاحب کے مقابل خود کو کبھی پیش نہیں کیا اور اگر کوشش کرتا تو بھی ایسا نہ کرسکتا تھا۔ میرے ان کے ذاتی تعلقات خوشگوار تھے سوائے اس کے کہ انہوں نے میری بعض تنقیدوں کو پسند نہ کیا جو ان کی شاعری کے بارے میں تھیں اور جو میں نے ۱۹۷۱ء میں لکھی تھیں تو پھر میری ان سے کسی ذاتی مخاصمت کا سوال کہاں سے پیدا ہوتا ہے۔ جب یہ بات سب جانتے ہیں کہ ان تحریروں کے بعد بھی ہمارے تعلقات خوشگوار رہے۔ میں فراق صاحب کے کارناموں اور ان کی شخصیت کا احترام کرتا ہوں لیکن میں تب اس بات پر تیار تھا اور نہ اب تیار ہوں کہ ان کو دیوی دیوتاؤں کی جگہ بٹھا دیا جائے۔ میں نہیں سمجھتا کہ فراق صاحب پر میری تنقیدیں تشویشناک صورت اختیار کرگئی ہیں۔ میں نے فراق صاحب پر جتنے اعتراضات کئے ہیں ان سے بہت زیادہ اور مزید شدت کے ساتھ اعتراضات میں نے نظیر اکبرآبادی، کلیم الدین احمد، فیض احمد فیض، اسلوب احمد انصاری، خشونت سنگھ، سردار جعفری اور بہت سے دوسروں پر کئے ہیں۔ سچ پوچھئے تو محمد حسن عسکری کے بعد اردو میں شاید واحد نقاد میں ہوں جس نے غیر ہردل عزیز رایوں کا اظہار کرنے میں کوئی جھجک نہیں دکھائی۔ اور ان چیزوں کو بھی ان کی کاغذی قیمت پر قبول نہ کیا جو استناد کا درجہ اختیار کرچکی تھیں۔ ☆

فاروقی صاحب کی تحریروں سے اس قسم کی اور بھی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں اور یہ محض تاثرات ہیں جو ایک بڑے آدمی نے اپنی تہذیب کے دوسرے بڑے آدمی کے لئے قائم کئے ہیں لیکن نظری گفتگو دوسرے عالم سے ہے یہاں تاثرات کا گزر نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نقاد فاروقی کو فراق کے یہاں

☆ شمس الرحمٰن فاروقی: ''نقاد اور شاعر کے درمیان مکالمہ'' مشمولہ: فاروقی محو گفتگو: رعنا کتاب گھر، دہلی، ۲۰۰۴ء، صفحہ: ۲۲۳

الفاظ میں عدم مناسبت یا الفاظ کے تاثر سے ناواقفیت کھٹکتی ہے۔ کلاسیکی غزل کی شعریات کے ارتقائی مراحل پر نگاہ ڈالی جائے تو ایہام، رعایت اور مناسبت کے تصورات معنی آفرینی کی مہم میں بروئے کار لائے گئے ہیں اور بڑے شاعروں کے یہاں ان تصورات کا ایسا غیر معمولی اہتمام نظر آتا ہے جس کے سبب ان کے کلام میں لفظیات اور تلازمات کا باہمی ربط اسلوب کا ایک نظام سا تیار کر دیتا۔ فراق کی غزلوں میں لفظی توازن یا رعایت لفظی ہر بار استعارے کی سطح تک تو نہیں پہنچتی مگر ایسا بھی نہیں ہے کہ فراق کے یہاں معنی کے رشتوں کے التباس کے باعث کلام میں رعایت پیدا کرنے کا عمل نہیں ملتا :

دل دکھے روئے ہیں شاید اس جگہ اۓ کوئے دوست
خاک کا اتنا چمک جانا ذرا دشوار ہے

ہوش میں رہیے تو خود ہوش ہی زنداں ہو جائے
اور وحشت ہو تو وحشت ہی بیاباں ہو جائے

ترے قریب سراپا قصور آئے عشق
ترے حضور سے جائے تو بے گنہ جائے
میں آج صرف محبت کے غم کروں گا یاد
یہ اور بات کہ تیری بھی یاد آجائے

یہ دور جام ، یہ غم خانۂ جہاں ، یہ رات
کہاں چراغ جلاتے ہیں لوگ اۓ ساقی

اس بزم بے خودی میں وجود و عدم کہاں
چلتی نہیں ہے سانس حیات و ممات کی

قسم ہے بادہ کشو چشم مست ساقی کی
بتاؤ ہاتھ سے کیا جام مے سنبھلتا ہے

کہاں ہر ایک سے بار نشاط اٹھتا ہے
بلائیں یہ بھی محبت کے سر گئی ہوں گی

ان اشعار میں معنی آفرینی کے تین نئے طریقے یعنی ایہام، رعایت اور مناسبت کی وہ شکل تو موجود نہیں ہے جو اردو کی کلاسیکی غزل کی معراج سمجھی جاتی ہے لیکن ہر شعر معنی اور لفظی مناسبت کے اعتبار سے باہم مربوط ہے اور شاعر نے معنوی یا ریطوریقائی حسن کے ساتھ ساتھ بیان کو بھی مربوط رکھنے کی کوشش کی ہے۔ اغلب ہے کہ فراق کے یہاں معنی آفرینی اور اس کے پیچھے آنے والے ذیلی تصورات کی روایت کا عمل غیر شعوری ہو اور انہوں نے کلام کو بناتے وقت برائے نام ہی اس کا خیال رکھا ہو لیکن اگر فراق کے شعروں میں کیفیت کی فراوانی ہے تو خیال بندی اور معنی آفرینی کے عمل کا دبنا ایک شعریاتی عمل ہے۔ کیفیت کو خیال بندی کی ضد کہتے ہیں اور کیفیت کا شاعر معنی اور مضمون سے زیادہ بدلتی ہوئی کیفیتوں اور جذباتی تاثر کو اپنے کلام میں ایسی شدت سے پیش کرتا ہے کہ بعض اوقات بظاہر اس کا کلام معنی کے لحاظ سے کمزور یا معنی کی گیرائی اور امکانات سے بے نیاز محسوس ہوتا ہے لیکن کیا فراق کے ان اشعار کے متعلق ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان میں کیفیت تو ہے مگر معنوی امکانات نہیں :

تمہیں تو اہلِ ہوس امتحاں سے بھاگ چلے
یہ کیا ضرور کہ ہوتی تو موت ہی ہوتی

وصال کو بھی بنا دے جو عین درد فراق
اسی سے چھوٹنے کا غم سہا نہیں جاتا

تارے بھی ہیں بیدار زمین جاگ رہی ہے
پچھلے کو بھی وہ آنکھ کہیں جاگ رہی ہے

بہت پہلے سے ان قدموں کی آہٹ جان لیتے ہیں
تجھے اے زندگی ہم دور سے پہچان لیتے ہیں

ہم سے کیا ہو سکا محبت میں
خیر تم نے تو بے وفائی کی

غرض کہ کاٹ دیے زندگی کے دن اۓ دوست
وہ تیری یاد میں ہوں یا تجھے بھلانے میں

یہ وہ اشعار ہیں جن میں کیفیت بھی ہے اور فراق کی شاعری کا بنیادی مسئلہ بھی۔ فراق عاشق، معشوق اور ہجر و وصال کے متعلق کوئی آخری فیصلہ نہیں کرتے یہی وجہ ہے کہ ان کے اشعار میں لحہ بہ لحہ معنی کے نئے پہلو موجود ہیں۔ عاشق، محبوب اور کائنات کے متعلق فراق کا رویہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ کائناتی قوت کا فراق کو صرف احساس ہی نہیں بلکہ شعور بھی حاصل تھا اور بقول عسکری فراق کی شاعری کا ایک نیا عنصر یہ بھی ہے کہ ان کی محبت محض کسی محبوب کی لگن نہیں بلکہ اپنی شخصیت کے امکانات کو وسیع کرنے کا ہمہ گیر تقاضا ہے اپنی ہستی کو کائنات میں سمونے اور کائنات کو اپنے اندر جذب کر لینے کی طلب ہے۔ خود زندگی کو بڑھ کر گلے لگا لینے کا اشتیاق ہے۔ اس طلب کا نتیجہ فراق یا وصال، غم یا خوشی نہیں بلکہ ان سے ماورا ایک سکون آمیز اور بھرپور کیفیت ہے جو زندہ آدمی کی زندگی کا ماحصل ہونا چاہیے۔ فراق کے کلام میں ان صفات کی موجودگی انہیں حیات و کائنات پر سوچنے والے اہم شاعروں کی صف میں لا کھڑا کرتی ہے۔

اب رہا یہ سوال کہ روایت سے فراق نے کسبِ فیض نہیں کیا یا اردو کے دس بڑے شاعروں کی فہرست میں انہیں جگہ ملنی چاہیے یا نہیں تو اس کا فیصلہ کرتے وقت ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ادب کی دنیا میں بعض شخصیتیں ایسی ہوتی ہیں جو روایت اور ہماری شخصیت کے بعض پہلوؤں کو پوری طرح مطمئن نہ کرتے ہوئے بھی ایک آسیب کی طرح ہمارے وجدان کا پیچھا کرتی رہتی ہیں اور فراق کا شمار بھی ایسے ہی لوگوں میں ہوتا ہے۔

(۲۰۰۷)

**

فیض کی شاعری اور کلاسیکی شعریات

فیض کو پڑھتے وقت اور اس کے بعد بھی، میں اس مسئلے پر غور کرتا ہوں کہ خاصے محدود دائرے اور مقصود کی شاعری کرنے کے باوجود ان کی شہرت کن بنیادوں پر قائم ہے۔ یعنی وہ کون سے اسباب ہیں جس کی بنا پر ایک شخص کی عظمت و وقعت کا ایک زمانہ معترف ہے۔ اقبال اور فراق کو اگر الگ کر دیا جائے تو بیسویں صدی میں کم سے کم اس وقت تو مجھے کسی ایسے آدمی کا نام یاد نہیں آ رہا جسے اپنی زندگی ہی میں وہ قدر و منزلت نصیب ہوئی ہو جو فیض صاحب کے حصے میں آئی۔ ظفر اقبال نے اس صورت حال پر گفتگو کرتے ہوئے ایک دفعہ بڑی عمدہ بات کہی تھی کہ ہمارے یہاں شاعری کے قاری کی سوئی فیض پر آ کر نہ صرف رک گئی ہے اور یہ کہ ان کی شہرت اور شاعری نے شاعری کے مستقبل اور قاری دونوں کا راستہ روک رکھا ہے۔ حالات جو بھی ہوں لیکن اس میں شک نہیں کہ فیض کو پڑھتے وقت ان کی شہرت ایک آسیب کی طرح ہمارا پیچھا کرتی رہتی ہے اور یہ وہ اہم مسئلہ ہے جس سے معاملہ صاف کئے بغیر ہم فیض کے متعلق سرسری باتیں تو کر سکتے ہیں لیکن کوئی ایسی بات نہیں کہہ سکتے جس کی بنیاد پر ہم فیض کو کلاسیکی رنگ مگر نئے ذہن کا شاعر ثابت کر سکیں۔

فیض کی شہرت و مقبولیت سے متعلق یہ چھان بین اس لئے بھی ضروری ہے کہ اس کے ذریعہ ان کی شاعری کے بعض بنیادی پہلوؤں پر بھی روشنی پڑ سکتی ہے اور اس بات کا بھی پتہ لگایا جا سکتا ہے کہ

راشداور میراجی کی موجودگی میں فیض صاحب کی زبردست پذیرائی کی اصل وجہ کیا تھی؟ جہاں تک میرا معاملہ ہے ان سوالوں کے جواب میں نے اپنے طور پر تلاش کر لئے ہیں اور اس سلسلے میں سب سے پہلی بات جو مجھے کہنی ہے اور وہ یہ ہے کہ فیض کی شاعری میں شاید دو خصوصیات ایسی ہیں جو ان کے کلام کی مقبولیت کی ضامن ہیں۔ پہلی کا تعلق کلاسیکی علمیاتِ شعر کے ایک تصور سے ہے اور دوسری کا طرز بیان اور اسلوب اظہار کے نسبتاً کم پیچیدہ تجربے اور تبدیلیوں سے۔

فیض کی شاعری کے بارے میں یہ بات تو اکثر کہی جاتی رہی ہے کہ اس میں کلاسیکی روایت اور نئے ذہن کے نئے مسائل کے ساتھ یکساں طور پر معاملہ کرنے کی صلاحیت موجود ہے۔ اب دیکھنے کی بات یہ ہے کہ فیض نے کلاسیکی شعریات سے کیا فائدہ اُٹھایا اور یہ شعریات کس طرح ان کے کلام کے ایک حصے کو اہم اور ایک دوسرے نسبتاً بڑے حصے کو مقبول بنانے میں کامیاب ہوئی۔

کلاسیکی غزل کے رسومیاتی الفاظ اور تلازمات جس طرح شاعرانہ وسائل کے ذریعہ کلام فیض میں نئے معنی خلق کرتے ہیں، اس سے اس بات کا اندازہ لگانا بہت مشکل نہیں کہ ان کے پاؤں کلاسیکی زمین میں مضبوط جمے تھے۔ انہیں اس بات کا بھی شاید صاف یا دھندلا سا احساس تھا کہ لمبی عمر پانے والے کسی شعری تجربے کی دریافت اسی وقت ممکن ہے، جب شاعر علمیاتی (Epistemological) نوعیت کے شعریاتی تصورات کو یکساں طور پر برتنے پر قادر ہو۔ یعنی وہ کم سے کم دو طرح کا متن بنا پائے۔ ایک تو وہ جس میں معنی یا مضمون یا خیال کی ندرت یا پیچیدگی ہو اور دوسری وہ جس میں مضمون اور معنی کی وہ پیچیدگی تو نہ ہو لیکن کیفیت اور جذبے کی شورانگیزی ایسی ہو جو قاری کو معنی کی تفتیش سے کم از کم فوری طور پر باز رکھ سکے۔ فیض نے اپنی شاعری کے لئے اسی دوسرے قسم کا انتخاب کیا۔ یہ ان دو خصوصیات میں سے ایک ہے جو فیض کی مقبولیت کی وجہ بنی۔ ان کے کلام کی وہ صفت جس کی بنا پر میں انہیں اپنی نسل کے نقادوں کے لئے چنوتی سمجھتا ہوں، وہی کیفیت ہے:

رات یوں دل میں تری کھوئی ہوئی یاد آئی
جیسے ویرانے میں چپکے سے بہار آجائے
جیسے صحراؤں میں ہولے سے چلے بادِ نسیم
جیسے بیمار کو بے وجہ قرار آجائے

دل رہین غم جہاں ہے آج
ہر نفس تشنۂ فغاں ہے آج
سخت ویراں ہے محفل ہستی
اے غم دوست تو کہاں ہے آج

(اشعار)

گزر رہے ہیں شب و روز تم نہیں آتیں
ریاض زیست ہے آزردہ بہار ابھی
مرے خیال کی دنیا ہے سوگوار ابھی
جو حسرتیں ترے غم کی کفیل ہیں پیاری
ابھی تلک مری تنہائیوں میں بستی ہیں
طویل راتیں ابھی تک طویل ہیں پیاری
اداس آنکھیں تری دید کو ترستی ہیں
بہار حسن پہ پابندیٔ جفا کب تک
یہ آزمائش صبر گریز پا کب تک
قسم تمہاری بہت غم اٹھا چکا ہوں میں
غلط تھا دعویٔ صبر و شکیب ، آجاؤ
قرارِ خاطر بیتاب تھک گیا ہوں میں

(انتظار)

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا
وہ بات ان کو بہت ناگوار گذری ہے

عشق دل میں رہے تو رسوا ہو
لب پہ آئے تو راز ہو جائے

نہ سوال وصل نہ عرض غم نہ حکایتیں نہ شکایتیں
ترے عہد میں دل زار کے سبھی اختیار چلے گئے

جدا تھے ہم تو میسر تھیں قربتیں کتنی
بہم ہوئے تو پڑی ہیں جدائیاں کتنی

دونوں جہان تیری محبت میں ہار کے
وہ جا رہا ہے کوئی شب غم گزار کے

ہم کہ ٹھہرے اجنبی اتنی مداراتوں کے بعد
پھر بنیں گے آشنا کتنی ملاقاتوں کے بعد

اگر شرر ہے تو بھڑکے جو پھول ہے تو کھلے
طرح طرح کی طلب تیرے رنگ لب سے ہے

ہر سمت پریشاں تری آمد کے قرینے
دھوکے دیئے کیا کیا ہمیں باد سحری نے

اک فرصت گناہ ملی وہ بھی چار دن
دیکھے ہیں ہم نے حوصلے پروردگار کے

دنیا نے تیری یاد سے بے گانہ کر دیا
تجھ سے بھی دلفریب تھے غم روزگار کے

اس فہرست میں فیض کی دو نظمیں اور بعض مشہور ترین اشعار موجود ہیں۔ معنی کی تنگی کے باوجود کیفیت نے ان اشعار کو بجا طور پر مشہور بنایا۔ فیض کے مشہور کلام میں مضمون کی پیش پا افتادگی اور معنی کی قلت کے باوجود کیفیت کی فراوانی کا احساس فاروقی صاحب کو بھی تھا یہی وجہ ہے کہ ۱۹۸۴ء کے اپنے ایک مضمون میں فیض اور کلاسیکی غزل پر اظہار خیال کرتے ہوئے انھوں نے یہ بات کہی تھی کہ فیض کے بعض مشہور اشعار میں کیفیت اس قدر اور معنی اس قدر کم ہیں کہ اگر تجزیہ کرنے بیٹھیں تو معنی کی

تنگی کا احساس ہمیں حیرت میں ڈال دے۔ شمس الرحمٰن صاحب فاروقی کی یہ رائے فیض کے مشہور کلام کے متعلق تھی ورنہ اسی مضمون میں انھوں نے آگے چل کر یہ بھی کہا کہ فیض نے غزل میں کلاسیکی رنگ کو جس طرح زندہ کیا وہ ہماری شاعری کا ایک روشن باب ہے۔ ان کی غزل میں اردو غزل کی وہ تہذیب بول رہی ہے جس میں مضمون آفرینی اور کیفیت کا عمل دخل تھا۔ فیض کے یہاں کیفیت کا جادو نظموں میں بھی بڑھ چڑھ کر بولتا ہے۔

کیفیت کے پہلو بہ پہلو مضمون آفرینی کا ذکر کر کے فاروقی صاحب فیض کو شاعروں کی اس صف سے باہر نکال لائے ہیں جس کے طاقتور نمائندوں میں فراق اور کمزوروں میں احمد فراز اور امجد اسلام امجد جیسے شاعروں کا نام آتا ہے۔ میں نے کیفیت کو فیض کے مقبول کلام کا اہم عنصر بتایا ہے۔ اب میں یہ بھی کہتا ہوں کہ وہ مضمون آفریں بھی تھے لیکن ان معنوں میں نہیں جن معنوں میں ہم سبک ہندی کے اعلیٰ درجے کے شاعروں کا ذکر کرتے ہیں۔ سبک ہندی شعریات کے نظریہ سازوں کے نزدیک مضمون آفرینی کا ایک ذیلی تصور بیان کی صفائی بھی ہے چنانچہ اس اقل (Minimum) تعریف کو نظر میں رکھیں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ کلام میں مضمون آفرینی کے اس ذیلی تصور اور کیفیت کا ایک جگہ ہونا تو کچھ آسان ہے (جیسا کہ فیض کے یہاں ہوا) لیکن معنی آفرینی اور کیفیت کا اجتماع بہت مشکل سے ہی ممکن ہوتا ہے۔ غالب کو بھی اس بات کا احساس تھا چنانچہ اس کمی کو پورا کرنے کے لئے انھوں نے مضمون آفرینی کے ہی ایک ذیلی تصور خیال بندی کو اتنی ترقی دی کہ ایک پورا طرز سخن اس تصور سے وابستہ ہو گیا۔ فیض غالب کے معتقد تھے وہ ایک بہتر اور محتاط شاعر بھی تھے لیکن انسان دوستی اور دیگر سماجی وعمرانی مسائل نے انہیں زیادہ راستہ نہیں دیا۔ ان موضوعات کو حسی اور جذباتی واردات کی سطح پر لا کر انھوں نے کیفیت اور ایک حد تک مضمون آفرینی تو حاصل کر لی لیکن مسلسل استفسار اور تجسس جو نئے مزاج اور بڑی شاعری کا خاصہ ہے اور جو غالب سے لے کر راشد تک ہمارے سبھی بڑے شاعروں کے یہاں بنیادی قدر کی حیثیت رکھتا ہے اس سے فیض نے اپنی شاعری کے ایک بڑے حصے کو محروم رکھا۔ بڑا حصہ میں نے اس لئے کہا کہ فیض کی شاعری میں بعض مقامات ایسے بھی ہیں جہاں کیفیت اور مضمون آفرینی کو معنی آفرینی کی زبردست کمک پہنچتی ہے اور شاید یہی وہ حصہ ہے جس نے فیض کو عمومی شہرت سے بلند کر کے آج بھی ہمارے لئے اہم بنا رکھا ہے۔

چمپئی رنگ کبھی، راحت دیدار کا رنگ
سرمئی رنگ کہ ہے ساعت بے زار کا رنگ

زرد پتوں کا خس و خار کا رنگ
سرخ پھولوں کا دہکتے ہوئے گل زار کا رنگ
زہر کا رنگ، لہو رنگ، شب تار کا رنگ
آسماں، رہ گزر، شیشۂ مے
کوئی بھیگا ہوا دامن، کوئی دکھتی ہوئی رگ
کوئی ہر لحظہ بدلتا ہوا آئینہ ہے

(رنگ ہے دل کا مرے)

نیم شب ، چاند ، خود فراموشی
محفلِ ہست و بود ویراں ہے
پیکر التجا ہے خاموشی
بزم انجم فسردہ ساماں ہے
آبشارِ سکوت جاری ہے
چار سو بے خودی سی طاری ہے
زندگی جزوِ خواب ہے گویا!
ساری دنیا سراب ہے گویا!
سو رہی ہے گھنے درختوں پر
چاندنی کی تھکی ہوئی آواز

(سرودِ شبانہ)

رہ گزر، سائے، شجر، منزل و در، حلقۂ بام
بام پر سینۂ مہتاب کھلا، آہستہ
جس طرح کھولے کوئی بندِ قبا، آہستہ
حلقۂ بام تلے، سایوں کا ٹھہرا ہو نیل
نیل کی جھیل
جھیل میں چپکے سے تیرا، کسی پتّے کا حباب
ایک پل تیرا، چلا، پھوٹ گیا، آہستہ

بہت آہستہ، بہت ہلکا، خنک رنگِ شراب
میرے شیشے میں ڈھلا آہستہ (منظر)

یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں
میں لاکھ مشعل بکف ستاروں
کے کارواں، گھر کے کھو گئے ہیں
ہزار مہتاب، اس کے سائے
میں اپنا سب نور رو گئے ہیں
یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے

(ملاقات)

دشت تنہائی میں، اے جان جہاں، لرزاں ہیں
تیری آواز کے سائے، ترے ہونٹوں کے سراب
دشت تنہائی میں، دوری کے خس و خاک تلے
کھل رہے ہیں، ترے پہلو کے سمن اور گلاب
اٹھ رہی ہے کہیں قربت سے تری سانس کی آنچ
اپنی خوشبو میں سلگتی ہوئی مدھم مدھم
دور افق پار چمکتی ہوئی قطرہ قطرہ
گر رہی ہے تری دلدار نظر کی شبنم

(یاد)

ان نظموں میں تخلیقی زبان کی چار اکائیوں میں سے دو کو معنی آفرینی کی غرض سے استعمال کیا گیا ہے۔ پیکر اور استعارے کی ندرت نے یہاں اچھی شاعری کے لئے راہ ہموار کی۔ فیض کی شاعری کا وہ حصہ جو نام نہاد حقیقت نگاری اور جذبات نگاری کے بجائے معنی کے پھیلاؤ اور آہنگ کے داخلی ظواہر کی بہترین مثال ہے دراصل پیکر اور استعارے کی ہی مرہون منت ہے۔ لوگوں نے فیض کے یہاں

علامتیں تو بہت تلاش کیں مگر استعارے تک نہیں پہنچ پائے ظفر اقبال نے شاید درست ہی کہا تھا کہ فیض کو نقاد بھی آفتاب احمد خاں جیسے میسر آئے جو اتنے ہی ٹھس اور دقیانوسی ہیں جیسے کہ ایک پرتی شاعری کے نقاد کو ہونا چاہیے۔ مجھے نہیں معلوم کہ یہ آفتاب احمد خان کون ہیں لیکن اگر عسکری صاحب کے دوست اور 'بیادِ صحبت نازک خیالاں' کے مصنف ڈاکٹر آفتاب احمد کے بارے میں یہ بات کہی گئی ہے تو مجھے افسوس ہے کہ ظفر اقبال فیض کو تو سمجھنے میں کامیاب رہے مگر ڈاکٹر آفتاب احمد کو سمجھنے میں غچہ کھا گئے۔ بہر حال معاملہ جو بھی ہو لیکن بنیادی بات جو ظفر اقبال صاحب نے اس جملے میں کہی ہے وہ یہ کہ فیض کو ان کے مشہور کلام کے ساتھ ساتھ کچھ نقادوں نے بھی مار رکھا ہے۔ فیض کو پیکر اور استعاروں میں دلچسپی تھی لیکن ان کے نقاد علامات کی تلاش میں نکل گئے۔ کلاسیکی علامات کو نئے معنی اور نئی معنویت دینے کی بات فیض کے کلام کے بارے میں اتنی دفعہ کہی گئی کہ اس کی ندرت بھی جاتی رہی اور معنویت تو پہلے بھی نہ تھی۔

تعریف کے پردے میں فیض کی مذمت کرنے والے اس تنقیدی رویے کے بارے میں فاروقی صاحب نے بہت دلچسپ بات کہی تھی کہ ”میں فی الحال اس بات سے بحث نہ کروں گا کہ دار، رسن، قاتل، واعظ، کوئے یار وغیرہ قسم کے الفاظ علامت ہیں بھی کہ نہیں؟ ہماری کلاسیکی غزل علامت کے تصور سے نا آشنا تھی۔ اس لئے یہ بات قرین قیاس نہیں کہ جس چیز کا تصور بھی ہماری شعریات میں نہ رہا ہو، اس کا نہ صرف وجود ہو بلکہ ہمارے شعرا اس سے واقف بھی ہوں۔ مغربی اصطلاحات و تصورات پر مبنی کچی پکی معلومات کی روشنی میں اردو اسلوب کی تفہیم و تحسین کی جو کوشش ہمارے یہاں ہوئیں، وہ اکثر نا مشکور رہی ہیں۔“

فیض کی شاعری میں علامات کا وجود ثابت کرنے کی سعی انہیں ناکام کوششوں میں سے ایک ہے۔ فرضی چیزوں کا وجود ثابت کرنے کا ایک نقصان یہ ہوا کہ ان کی شاعری کا وہ حصہ جو غیر معمولی استعاروں اور رنگین پیکروں سے بھرے اظہار پر مشتمل تھا اس پر توجہ کم دی گئی۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ معنی کے مہم میں فیض نے استعارے سے جو کام لیا اس کی تلاش ان نظموں میں بھی کی جاتی جن کو سیاسی جبر کے خلاف ایک ترقی پسند کا بیانیہ کہہ کر بعض لوگ خوش ہوتے رہے ہیں۔ حیرت ہے کہ جس زمانے میں ٹھس اور غبی نقادوں کی ایک پوری فوج فیض کو مارکسی فکر کا انقلابی ثابت کرنے پر تلی تھی، یہ کام کیا بھی تو میراجی جیسے بوڑوانے:

بول کہ لب آزاد ہیں تیرے
بول زباں اب تک تیری ہے

تیرا ستواں جسم ہے تیرا
بول کہ جاں اب تک تیری ہے
دیکھ کہ آہن گر کی دکاں میں
تیز ہیں شعلے ، سرخ ہے آہن
کھلنے لگے قفلوں کے دہانے
پھیلا ہر اک زنجیر کا دامن
بول یہ تھوڑا وقت بہت ہے
جسم و زباں کی موت سے پہلے
بول کہ سچ زندہ ہے اب تک
بول جو کچھ کہنا ہے کہہ لے

(انتباہ)

فیض کی اس مشہور نظم پر میرا جی کی یہ رائے دیکھیں:

''بول کہ لب آزاد ہیں تیرے''، کس کے لب؟ شاعر کا مخاطب کون ہے؟ نظم کو سمجھنے کے لئے اس کی جستجو ضروری ہے۔ آہن گر کی دکان میں جو زنجیر تیار ہو رہی ہے وہ بھاتی ہے کہ شاعر کا مخاطب کوئی قیدی ہے لیکن زنجیر کو تو ابھی تیار ہونا ہے۔ وہ مخاطب قیدی نہیں ہوسکتا۔ وہ شخص آزاد ہے۔ لیکن اس کی آزادی شاید خطرے میں ہے۔ ''جسم و زباں کی موت سے پہلے'' یہ مصرع ظاہر کرتا ہے کہ عنقریب اس شخص کی نقل وحرکت اور تقریر پر پابندی عائد ہو جائے گی، اور اسی خطرے سے شاعر اسے آگاہ کر رہا ہے۔ لیکن کیا اس نظم کا موضوع وہ شخص ہے؟ کہیں آہن گر کی دکاں ہی تو اس کا موضوع نہیں؟ اس صورت میں قصہ یوں ہو جائے گا: شاعر دکان پر بنتی ہوئی زنجیروں کو دیکھتا ہے — ایک نہایت معمولی سا واقعہ! لیکن شاعر محب وطن بھی ہے، ان بنتی ہوئی زنجیروں کو دیکھ کر اس کا تخیل اسے کہتا ہے کہ یہ پابند کرنے والی چیزیں وطن کے کسی مجاہد کے لئے تیار ہو رہی ہیں، اور تصور میں اس کے سامنے وہ مجاہد آ جاتا ہے۔ وہ مجاہد کو للکار کر کہتا ہے کہ جب تک تو آزاد ہے ''سچ زندہ

ہے ''تیری گرفتاری، تیری نقل وحرکت اور تقریر پر پابندی عائد کردے گی، اور وہ سچ کی موت ہوگی، اس لئے :''بول جو کچھ کہنا ہے کہہ لے/ بول، کہ لب آزاد ہیں تیرے!''

معمولی واقعہ پر ایک غیر معمولی نظم کا یہ فنکارانہ تجزیہ میرا جی سے ہی ممکن تھا ورنہ غبی نقادوں نے تو اس میں فیض کے سیاسی عقائد، انقلابی فکر اور نہ جانے کیا کیا تلاش کر کے نظم کی معنویت کو ہی خطرے میں ڈال دیا تھا۔ فیض کے کلام کو سیاسی معنی پہنانے کی دھن میں وہ یہ بات دراصل بھول گئے کہ تخلیقی زبان کے متنوع استعمال نے یہاں موضوع کو جو انوکھی وسعت اور معنویت بخش دی ہے اس کی تحسین کے لئے صرف ترقی پسند شعریات کا وظیفہ ناکافی ہے۔ وقت آ گیا ہے کہ فیض کا مطالعہ وسیع تر شعریات کی روشنی میں ہو خواہ ان کی شاعری ہی کیوں نہ چیں بولی جائے۔

(۲۰۱۱)

* *

جون ایلیا کا قصہ

No Poet, no artist of any art has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic not merely historical, criticism. The necessity that he shall confirm, that he shall cohere, is not oneside; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it

T. S. Eliot

کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے، کسی شاعر کا سارا کلام پڑھنے کی نوبت بعد میں آتی ہے، اس کا ایک شعر ہی ہمیں لے اُڑتا ہے۔ میرے لئے جون ایلیا کی حیثیت ایسے ہی پراگندہ طبع شاعر کی ہے جو لفظوں کی مدد سے ایسا طلسم تیار کرتا ہے کہ ہمارا وجدان لاکھ ہاتھ پیر مارے اس کے حصار کو توڑنا ممکن نہیں ہوتا۔ کسی شاعر کا بنایا ہوا مختصر سا متن اگر میرے وجدان کو اس طرح قابو میں کر لے تو مجھے زیادہ ہوشیار رہنے کی ضرورت ہے۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ متن میرے وجدان کا سہارا لے کر مجھ سے وہ کچھ لکھوا لے جو میں لکھنا نہیں چاہتا۔ جون کے متن کو سمجھنے کے لئے مجھے وجدان کا وظیفہ تو درکار ہے مگر اس کی انگلی پکڑ کر میں بہت دور نہیں جا سکتا اور جون جیسے شاعر کو سمجھنے کے لئے تو اس کے ہمراہ دور تک کا سفر لازمی ہے۔

مختصر ملاقات میں نہ تو عطارد، مریخ، زہرہ اور مشتری کے ساتھ اٹھنے بیٹھنے والا جون کھلتا ہے اور نہ ہی 'شاید'، 'یعنی' اور 'گمان' کی سرحد پر کھڑی اس کی شاعری کچھ بولتی ہے۔ آپ لاکھ سر پھوڑ لیں یہ شاعری اپنا نام نہیں بتاتی۔ 'شاید' اور 'گمان' کے درمیان معلق جون کی شاعری کو سمجھنے کا مطلب یہ ہے کہ آپ فضا میں ہاتھ پیر مارتے پرچھائیوں کو نام سے پکارنے کی کوشش کر رہے ہیں۔

یہ درست ہے کہ جون کے کلام کی طرف لپکنے میں میرے وجدان نے میری مدد کی ہے مگر اب تو میں ایک سے زیادہ متن کی گرفت میں ہوں یہاں تو مجھے نظری گفتگو کرنی ہے یہاں میرے وجدان کی اتنی اہمیت نہیں جتنی ہماری ادبی روایت اور شعریات کی ہے۔ جون کی شاعری کا برانڈ اور اس کا نام بھی میرے لئے ضروری نہیں مجھے تو Text سے معاملہ کرنا ہے لیکن اس سے قبل وہ شعر جو مجھے ابتدا ہی میں لے اڑا۔

کب تک خود اپنے آپ سے الجھا رہوں گا میں
کوئی تو ہو جو بحث کرے گفتگو کرے

مگر اب میں زمین پر ہوں ہماری روایت اور شعریات کا ایک لامتناہی سلسلہ میری رہنمائی کے لئے حاضر ہے۔ جون کو بھی میں اسی روایت کے تسلسل میں دیکھتا ہوں۔ جس چیز کا کوئی ماضی نہیں اس کا مستقبل چہ معنی؟ جون اور اس کا کلام ماضی میں سانس لیتا ہے اس لئے حال میں زندہ ہے اور مستقبل میں زندہ رہنے کی امید..... بعض لوگوں کو نیا کہلانے کا اتنا شوق ہوتا ہے کہ وہ یہ تک بھول جاتے ہیں کہ نیا کہلانا اتنا اہم نہیں جتنا اہم نیا باقی رہنا ہے۔ جون نے نئے، پرانے کا جھنجھٹ ہی نہیں پالا وہ تو تسلسل میں جینے کا عادی ہے۔ تسلسل جو کبیر سے میر اور اقبال سے ظفر اقبال کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ جون اسی تسلسل کا حصہ ہے۔

کچھ دشت اہل دل کے حوالے ہوئے تو ہیں
ہمراہ کچھ جنوں کے رسالے ہوئے تو ہیں
گر ہو سکا نہ چارۂ آشفتگی تو کیا
آشفتہ سر کو لوگ سنبھالے ہوئے تو ہیں

اک مہک سمت دل سے آئی تھی
میں یہ سمجھا تری سواری ہے

ہوئی تسکین نہ ہونے کی طرح
اس کو پایا بھی تو کھونے کی طرح

بلا کے وار ہوں یاران سر ہی جاتے ہیں
یہاں پہ زخم ہیں آخر کو بھر ہی جاتے ہیں

پاس رہ کر جدائی کی تجھ سے
دور ہو کر تجھے تلاش کیا
میں نے تیرا نشان گم کر کے
اپنے اندر تجھے تلاش لیا

بیمار پڑوں تو پوچھیو مت
دل خوں بھی کروں تو پوچھیو مت
میں شدت غم سے حال اپنا
کہہ بھی نہ سکوں تو پوچھیو مت

جون نے ہماری شعری روایت کو جذب کر کے جس طرح اپنے شعور کا حصہ بنایا ہے اس کی مثال پہلے ہی کم یاب تھی اور اب تو نایاب ہوتی جارہی ہے۔ تسلسل میں سوچنے کا فن جون کو ہماری روایت کی دین ہے۔ وہ جس مقام پر کھڑے ہو کر سوچتا ہے وہاں ماضی حال اور مستقبل یک جان ہیں۔ جون ماضی کو دریافت کرنے اس سے حال کا رشتہ جوڑنے اور پھر مستقبل میں اس کے لئے جگہ تلاش کرنے کی فکر میں ہے۔ یہ کوئی ایسا کام نہیں کہ گئے اور تلاش کر آئے بلکہ کبھی کبھی تو اس کام میں لوگ اعصابی نظام کا دباؤ جھیل نہیں پاتے اور راستے ہی میں کھیت ہو جاتے ہیں۔

روایتی تسلسل کا بہاؤ جون کو فرد اور کائنات کی تفتیش کرنے پر مجبور کرتا ہے اور یہاں جون کا جدید شعور روایتی شعور سے آمیز ہو کر فرد کی گمشدگی، تنہائی اور عدم تحفظ پر سوالیہ نشان لگاتا ہے۔ تہذیبی اقدار کی شکست و ریخت کے اس دور میں جہاں ہر فرد خود کو تنہا محسوس کر رہا ہے وہاں جون جیسے فنکار کی سوچ کا یہ عالم ہے۔

اب وہ گھر اک ویرانہ تھا سب ویرانہ زندہ تھا
سب آنکھیں دم توڑ چکی تھیں اور میں تنہا زندہ تھا

بند باہر سے میری ذات کا در ہے مجھ میں
میں نہیں خود میں یہ اک عام خبر ہے مجھ میں
اک عجب آمد و شد ہے کہ نہ ماضی ہے نہ حال
جون برپا کئی نسلوں کا سفر ہے مجھ میں

کرب تنہائی ہے وہ شے کہ خدا
آدمی کو پکار اٹھتا ہے

تھا قیامت سکوت کا آشوب
حشر سا اک بپا رہا مجھ میں
اتنا خالی تھا اندروں میرا
کچھ دنوں تو خدا رہا مجھ میں

جدا جدا رہو یارو جو عافیت ہے عزیز
کہ اختلاط کے جلسے بکھر گئے ہیں یہاں

تو کیا سچ مچ جدائی مجھ سے کر لی
تو خود اپنے کو آدھا کر لیا کیا
بہت نزدیک آتی جا رہی ہو
بچھڑنے کا ارادہ کر لیا کیا

اذیتیں جھیلنا تو جدید انسان کا مقدر ہے پھر جون جیسے فن کار تو کرب جھیلنے کے ساتھ ساتھ اس سے انسانی رشتے کی نوعیت تلاش کرنے کی فکر میں رہتے ہیں۔ جون اعصابی نظام اور ذات کی دہشت

گردی کو جھیلتا ہے۔ موجود کی تلخی اور کائنات کا نوناوا سے ازلی تجربے سے قریب تر کر دیتے ہیں اور یہاں ترقی یافتہ قاری جون کی روحانی حقیقت کے لینڈ اسکیپ میں شامل ہو جاتا ہے۔ جون کی شعری کائنات ذات کی جس سطح سے تشکیل پاتی ہے وہاں ہر کس و ناکس کا گزر ممکن نہیں۔ تشریح اور تجزیہ یہاں بار نہیں پا سکتے۔ یہاں رابطے کی نوعیت الگ ہوتی ہے۔ اشیا اور مناظر کو جون جس مرحلۂ حیرت پر کھڑا دیکھتا ہے وہاں کا حال بعض دفعہ دیو مالائی کیفیت کا حامل نظر آتا ہے جہاں ہر چیز ایک ماورائی نظام کے تحت کام کرتی ہے۔ دیو مالائی کتھاؤں کے کردار کی طرح جون بھی اس کائنات اور اس میں بسنے والے فرد کو دیکھتا ہے، یہاں کے واقعات کو محسوس کرتا ہے مگر یہ کیا یہ سب کچھ تو پہلے بھی ہو چکا ہے تو کیا اس کائنات میں ہماری حیثیت کچھ نہیں۔

ہم تو جیسے وہاں کے تھے ہی نہیں
بے اماں تھے اماں کے تھے ہی نہیں
اب ہمارا مکان کس کا ہے
ہم تو اپنے مکاں کے تھے ہی نہیں

ہم آندھیوں کے بن میں کسی کارواں کے تھے
جانے کہاں سے آئے ہیں جانے کہاں کے تھے

ہے کچھ ایسا کہ جیسے یہ سب کچھ
اس سے پہلے بھی ہو چکا ہے کہیں
کتنی وحشت ہے درمیانِ ہجوم
جس کو دیکھو گیا ہوا ہے کہیں

اپنی جبیں پہ میں نے آج دیں کئی بار دستکیں
کوئی پتہ بھی ہے ترا میرا کوئی پتہ نہیں

بودلیئر کو فرد کی تنہائی اور روح کی تفتیش میں جو اذیتیں جھیلنی پڑیں اس کا اندازہ بودلیئر کی کتاب کو پڑھنے سے بخوبی ہو جاتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ مشہور مجسمہ ساز ایپسٹائن نے بودلیئر کی کتاب کو اس

زمانے کی انجیل کہا ہے۔اس کی ایک نظم اس طرح شروع ہوتی ہے۔

پراسرار آدمی! ذرا یہ تو بتا کہ تو سب سے زیادہ کس سے محبت کرتا ہے؟
اپنے باپ سے، ماں سے، بہن سے یا بھائی سے؟
میرا نہ تو کوئی باپ ہے، نہ ماں، نہ بہن نہ بھائی
اپنے دوستوں سے؟
یہ تو تم نے ایسا لفظ استعمال کیا ہے جس کا میں آج تک مطلب نہیں سمجھا
اپنے ملک سے؟
مجھے تو یہ بھی نہیں معلوم کہ وہ ہے کس عرض البلد میں
دولت سے؟
مجھے اس سے اتنی ہی نفرت ہے جتنی تمہیں خدا سے
پھر تمہیں کس سے محبت ہے، انوکھے اجنبی؟
مجھے بادلوں سے محبت ہے.......... ان بادلوں سے جو گزر جاتے ہیں.....
وہ دیکھو.......... ان حیرت انگیز بادلوں سے!

(ترجمہ: محمد حسن عسکری)

آپ نے دیکھا بودلیئر کے اس انسان رفرد کو جو روحانی مایوسیوں اور حسرتوں کے آگے اس طرح بے بس ہے کہ ہر چیز کی نفی کے سوا اس کے پاس کوئی چارہ نہیں۔ رشتے اس کے لئے بے معنی ہو چکے ہیں خدا، ماں، باپ، بہن بھائی، محبت کا ازلی تصور اس کے لئے دھند کا ایک غلاف ہے لیکن نفی کے ان تمام عناصر کے باوجود اس نظم میں روحانی کاوشوں کا اثبات موجود ہے فنکار کی جدوجہد بذات خود زندگی کا حکم رکھتی ہے۔ ہمارے جدید شعرا میں یہ جدوجہد جن لوگوں نے وسیع پیانے پر کی ہے ان میں جون ایلیا کو اس اعتبار سے اہمیت حاصل ہے کہ وہ نفی میں بھی اتنی دور نہیں نکلتا کہ اثبات کی طرف مڑ کر دیکھنا ناممکن ہو جائے۔

کچھ کہوں کچھ سنوں ذرا ٹھہرو
ابھی زندوں میں ہوں ذرا ٹھہرو

تو نے مستی وجود کی کیا کی
غم میں بھی تھی جو اک خوشی کیا کی

بے دلی کیا یوں ہی دن گذر جائیں گے
صرف زندہ رہے ہم تو مر جائیں گے

سہے ہیں میں نے عجب کرب سودمندی کے
گلہ ہے تجھ کو زیاں کا زیاں تو کچھ بھی نہیں

تھا اب تک معرکہ باہر کا درپیش
ابھی تو گھر بھی جانا ہے یہاں سے

روایتی ٹوٹ پھوٹ اور تہذیبی انتشار کی منہ زور آندھیوں کے اس دور میں جون اور اس کی شاعری تہذیبی قدروں کو بحال رکھنے میں اگر کامیاب ہوئی ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ جون کا حیاتیاتی وجود اس کے تہذیبی اور اخلاقی وجود کے تابع ہے۔ معاصر دنیا کا شعور جب تہذیبی تاریخ اور ادبی روایت کی رہنمائی میں اڑان بھرتا ہے تو بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ احساس وافکار کی دو روایتوں میں پیکار کا عمل جاری ہے۔ لیکن میرے خیال میں اسی پیکار کے نتیجے میں وہ شاعری جنم لیتی ہے جس کا پھیلاؤ طبیعیات سے مابعد طبیعیات کے عالم تک ہوتا ہے۔

یہاں میں ذکر نہیں کر رہا مکینوں کا
کبھی کبھی در و دیوار مرنے لگتے ہیں

ہوئی تسکین نہ ہونے کی طرح
اس کو پایا بھی تو کھونے کی طرح

تھے عجب دھیان کے در و دیوار
گرتے گرتے بھی اپنے دھیان میں تھے

آج بہت دن بعد میں اپنے کمرے تک آ نکلا تھا
جوں ہی دروازہ کھولا ہے اس کی خوشبو آئی ہے

ایک تو اتنا حبس ہے پھر میں سانسیں روکے بیٹھا ہوں
ویرانی نے جھاڑو دے کے گھر میں دھول اڑائی ہے

کائنات میں فرد کی لایعنیت کا احساس جون کے جدید شعور کی دین ہے لیکن اس کا تخلیقی وجدان چونکہ روایتی شعور سے غذا حاصل کرتا ہے اس لئے کائنات میں انسانی وجود کی معنویت ہماری شعری روایت کی طرح جون کے یہاں بھی عشق کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ اپنے ثقافتی ورثے کی امین اور روایتی قدروں کے تسلسل کو اپنا منتہا و مقصود قرار دینے والی جون کی شاعری عشق کے متنوع تجربات کا ایسا بیان پیش کرتی ہے کہ ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ یہ شاعر جدیدیت میں روایت کا نمائندہ ہے یا روایت میں جدیدیت کا سفیر۔ ایلیٹ نے اپنے مضمون "Tradition and the Individual Talent" میں روایت سے بحث کرتے ہوئے اس بات کی وضاحت کی ہے:

> A poet has a certain relationship with the past. But he cannot take the past in a lump, in an indiscriminate manner. He cannot form himself wholly on one or to private admiration. He cannot form himself on prefeered period of the past. The true relationship lies in the poet's conciousness of the 'main curren'.........
>
> PARA -- 6

یہاں ایلیٹ جس 'main curren' کی بات کر رہا ہے اسے ہند+ایرانی یا سبک ہندی کی شعریات کے سیاق میں عشق کا نام دیا جا سکتا ہے۔ خسرو سے میر تک ہمارے تمام بڑے شعرا اسی مرکزی دھارے سے جڑے ہیں اور شعوری اور لاشعوری طور پر اگر جون ہماری شعری روایت کے مرکزی دھارے سے قریب ہے تو صرف اس لئے کہ عشق کی شکل میں ایک سیال جذبہ اس کے رگ و پے میں بہت پہلے ہی سرایت کر چکا تھا بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ یہ جذبہ ہی جون کی شاعری کی بنیادی اینٹ ہے۔ جس کا ثبوت اس واقعے سے ملتا ہے جو خود جون کے الفاظ میں ان کی شاعری کی کلید:

> ایک دن کا ذکر ہے، وہ لڑکی ہمارے گھر آئی۔ میں اس وقت کھانا کھا رہا تھا۔ میں نے اسے دیکھتے ہی فوراً لقمہ نگل لیا۔ محبوبہ کے سامنے لقمہ چبانے کا عمل مجھے انتہائی ناشائستہ، غیر جمالیاتی اور بیہودہ محسوس ہوا تھا۔ میں اکثر یہ سوچ کر شرمندہ ہو جایا کرتا تھا کہ وہ مجھے دیکھ کر کبھی کبھی سوچتی ہوگی کہ میرے جسم میں، مجھ ایسے لطیف لڑکے کے جسم میں بھی معدے جیسی کثیف اور غیر رومانی چیز

پائی جاتی ہے۔ اگر آپ تاریخ کے کسی ہیرو یا کسی دیوی کا مجسمہ دیکھ کر یہ
سوچیں کہ زندگی میں اس شخصیت کے جسم میں معدہ بھی ہوگا اور انتڑیاں بھی تو
آپ کے ذہن کو دھچکا لگے گا کہ نہیں۔

عشق ہماری شعری روایت کا ایک اہم حصہ اور تخلیقی استعارے کی حیثیت رکھتا ہے میر سے لے کر ظفر اقبال تک تقریباً تمام اہم شعرا نے عشق کو کبھی علامت، کبھی استعارے اور کبھی تشبیہ کے طور پر استعمال کیا ہے۔ جون کے یہاں عشق کا سفر استعارہ در استعارہ کی شکل میں ملتا ہے جسے دریدا لامحدود استعاریت (Endless Metaphorcity) کہتا ہے اور جرجانی معنی آفرینی۔ جون کے یہاں عشق کے جو تجربات بیان ہوئے ہیں ان میں معنی آفرینی کا عمل دائمی بہاؤ کی کیفیت رکھتا ہے اور شعری متن التوائے معنی کے سفر پر گامزن نظر آتا ہے۔

اس کی یاد کی بادِ صبا میں اور تو کیا ہوتا ہوگا
یونہی میرے بال ہیں بکھرے اور بکھر جاتے ہوں گے

گنوائی کس کی تمنا میں زندگی میں نے
وہ کون ہے جسے دیکھا نہیں کبھی میں نے

تم میرا دکھ بانٹ رہی ہو میں دل میں شرمندہ ہوں
اپنے جھوٹے دکھ سے تم کو کب تک دکھ پہنچاؤں گا

شام کو اکثر بیٹھے بیٹھے دل کچھ ڈوبنے لگتا ہے
تم مجھ کو اتنا مت چاہو میں شاید مر جاؤں گا

ہم تو آئے تھے عرض مطلب کو
اور وہ احترام کر رہے ہیں
ہم عجب ہیں کہ اس کے کوچے میں
بے سبب دھوم دھام کر رہے ہیں

تمہاری یاد سے جب ہم گذرنے لگتے ہیں
جو کوئی کام نہ ہو بس وہ کرنے لگتے ہیں

کون اس گھر کی دیکھ بھال کرے
روز ایک چیز ٹوٹ جاتی ہے

تو ہے آخر کہاں کہ آج مجھے
بے طرح اپنی یاد آئی ہے
عشق میرے گمان میں یاراں
دل کی اک زور آزمائی ہے

اک گلی سے جب سے روٹھن ہے مری
میں ہوں سارے شہر سے روٹھا ہوا

اب یہ صورت ہے جان جاں کہ تجھے
بھولنے میں مری بھلائی ہے
میں ہنرمند رنگ ہوں میں نے
خون تھوکا ہے داد پائی ہے

جون کے یہاں عشق کے معاملات اور عاشق اور معشوق کے درمیان رشتوں کی نوعیت پر انتظار حسین نے جو گفتگو کی ہے اس میں زمینی حقیقتوں پر زیادہ زور دیا ہے۔ دراصل عشق ایک ایسا جذبہ ہے جسے سمجھنے کے لئے تخیلاتی اور خیالی سطح ناکافی ہوتی ہے اس کے لئے تو گوشت پوست کے عام انسانوں کے ساتھ اٹھنا بیٹھنا پڑتا ہے اسے اس کے پورے وجود کے ساتھ قبول یا رد کرنا پڑتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جون کے یہاں ایسے تجربات بھی اپنا جلوہ دکھاتے ہیں۔

وہ جسم موج خیز پیالہ وہ ناف کا
گرداب درمیانہ دریا درست ہے

ہائے وہ اس کا موج خیز بدن
میں تو پیاسا رہا لب جو بھی

ناف پیالہ نہ آپ چھلکائیں
اس کو ہم پر حلال تو رکھئے

چاند نے تان لی ہے چادر ابر
اب وہ کپڑے بدل رہی ہوگی
ہو کے وہ خواب عشق سے بیدار
کتنی ہی دیر شل رہی ہوگی

حضور موئے زیر ناف یہ دل
عجب کم بخت تھا نامرد نکلا

فرد، کائنات اور عشق کے متنوع تجربوں سے لبریز نصف صدی سے زائد عرصے کو محیط جون کی شاعری اردو غزل کی زندہ روایت کا ایسا تسلسل ہے جو آج بھی بہت سے جدید شاعروں کے یہاں زیریں لہروں کی مانند رواں دواں نظر آتا ہے۔ بیسویں صدی کے نصف دوم کے نمائندہ ترین شاعر کی حیثیت سے جون نے جدید اردو غزل کے سرمائے میں جو اضافے کئے ہیں اس کا اعتراف ابھی کم ہوا ہے مگر ایسا تو ہر دور میں ہر اچھے شاعر کے ساتھ ہوتا رہا ہے۔ جون کے یہ اشعار اسے ہمیشہ زندہ رکھیں گے۔

اب نہیں دل میں وہ سوز انتظار
زندگی شاید گذاری جاچکی
اے متاع روزگار عاشقاں
عشق کی بازی تو ہاری جاچکی

زمیں تو کچھ بھی نہیں آسماں تو کچھ بھی نہیں
اگر گماں نہ ہو درمیاں تو کچھ بھی نہیں

شراب تلخی غم کا علاج ہے لیکن
ترے بغیر یہ شے سازگار بھی تو نہیں

تو ہے آخر کہاں کہ آج مجھے
بے طرح اپنی یاد آئی ہے
عشق میرے گمان میں یاراں
دل کی ایک زور آزمائی ہے

کچھ کہوں کچھ سنوں ذرا ٹھہرو
ابھی زندوں میں ہوں ذرا ٹھہر

تو نے مستی وجود کی کیا کی
غم میں بھی تھی جو اک خوشی کیا کی

ہم رہے پر نہیں رہے آباد
یاد کے گھر نہیں رہے آباد
جانے کیا واقعہ ہوا کیوں لوگ
اپنے اندر نہیں رہے آباد

کسی سے عہد و پیماں کر نہ رہیو
تو اس بستی میں رہیو پر نہ رہیو

نظر پر بار ہو جاتے ہیں منظر
جہاں رہیو وہاں اکثر نہ رہیو

بیمار پڑوں تو پوچھیو مت
دل خوں بھی کروں تو پوچھیو مت

راستے کا غبار تھے ہم تو
یاد تھے یادگار تھے ہم تو

جدا جدا رہو یارو جو عافیت ہے عزیز
کہ اختلاط کے جلسے بکھر گئے ہیں یہاں

کوئی دیکھے تو میرا حجرۂ ذات
یاں سبھی کچھ وہ تھا جو تھا ہی نہیں

(۲۰۰۸)

* *

شہناز نبی کی نظم 'میں کیوں مانوں'

حقیقت اساس مستقبل اور اپنے Futuristic رویے کے لحاظ سے یہ نظم جدید تر شعراً کی گرفت میں آنے والے مناظر اور محسوسات کی دنیا سے بہت آگے کی چیز معلوم ہوتی ہے۔ انسانی صورت حال کی ناکامی اور اپنے گرد گرد پھیلے ہوئے کائناتی نقص کو اس نظم کے متکلم نے بہت پیچھے چھوڑ دیا ہے۔ برہمی اور نیم فلسفیانہ غم آلودگی کے چاک سے آنے والی روشنی اس نظم کو ایک ایسی حسیت عطا کرتی ہے جسے کسی نئی اصطلاح کی عدم موجودگی میں ہم نو ترقی پسند حسیت کا نام دے سکتے ہیں۔ ترقی پسندی ایک نیا طرز زندگی تخلیق کرنے اور اس کی معنویت کو دریافت کرنے سے عبارت ہے کم از کم میں تو اس لفظ کا یہی مطلب سمجھتا ہوں۔ سیاسی قوتوں کا آلہ کار بن کر ایک خاص قسم کا ادب پیدا کرنا نہ تو ترقی پسندی ہے اور نہ ہی صرف اُداس بھیڑوں کا ادب پیدا کرنا اصل جدیدیت۔

روحانی مایوسیوں اور جنگ کے بغیر اوپر سے تھوپی ہوئی شکست اس نظم کے متکلم کو تھوڑی دیر کے لئے ہلا تو ضرور دیتی ہے لیکن ان منفی عناصر کے پہلو بہ پہلو جو اثبات اسے حاصل ہوتا ہے وہ موت کے خلاف اس کی جدوجہد کا نشان بھی ہے اور نیا طرز زندگی تخلیق کرنے کا پیش خیمہ بھی۔

میں کیوں مانوں ایسا ویسا
میں کیوں ہاروں کھیل سے پہلے

میری رگوں میں گرم لہو کا رقص
ابھی تک تابندہ ہے

تیروں کا ہوا میں رستہ بھولنا، آسمان پر روشن ستاروں کا ایک ایک کر کے ٹوٹنا، نرم مٹی کا پتھر میں بدل جانا اور آندھی کا کھیتوں کو چاٹ جانا، جیسے مظاہر نظم کو بے احتیاطی سے پڑھنے والوں کے لئے منفی تاثر خلق کریں گے لیکن اس نظم کا بنیادی استعارہ ''میں کیوں مانوں'' اگر گرفت میں آ جائے تو یہ حقیقت بھی صاف ہو جائے گی کہ یہ ساری نفی :

میرا سیارہ گہنایا
میری بستی گونگی بہری
چوپالوں کا راج ہے چوپٹ
میرا قبیلہ نامردوں کا
میرا اک اک آنگن مرگھٹ

دراصل کسی وسیع تر اثبات کی تلاش سے عبارت ہے۔

نفی اور اثبات کی کشمکش کو روح کی گہرائیوں میں محسوس کرنے والا یہ متکلم اس Radical ترقی پسند کی یاد دلاتا ہے، جسے نعروں کے شور میں ہم کہیں پیچھے کھو آئے ہیں۔ معاشرتی ٹوٹ پھوٹ اور تمام تر اخلاقی قدروں کی پائمالی کے اس دور میں جتنا کچھ اور جیسا کچھ اثبات فنکار سے ممکن ہو سکتا ہے، وہ یہاں موجود ہے۔ حالات کی ناسازگاری اور وقت کے جبر کے باوجود نظم کا متکلم آخر تک زندگی کا دامن نہیں چھوڑنا چاہتا۔ اسے خوب پتہ ہے کہ آرٹ بنفسہٖ زندگی کی جستجو اور ایک نئے توازن کی تلاش کا نام ہے۔ اس توازن کو حاصل کرنے میں اسے بہت سی ایسی چیزوں سے مقابلہ کرنا پڑتا ہے، جسے معمولی اعصاب کا آدمی دیکھتے ہی ڈھیر ہو جائے :

میرے سارے تیر ہوا میں رستہ بھولے
آسمان پر جگمگ کرتے
تارے اک اک کر کے ٹوٹے

معمولی فنکار تو خیر کیا ہیچتے ہیں بعض بڑے لوگ بھی اپنے عہد کی مجبوریوں اور معذوریوں کے آگے یا تو سپر ڈال دیتے ہیں یا اس ریاضت سے تھک کر کسی نظریے کے سائے میں جا بیٹھتے ہیں۔ سپر ڈالنا تو بہت دور کی بات ہے، اس نظم کا کردار/متکلم تو یہ ماننے کو تیار ہی نہیں کہ ناکامی اس کے دروازے

تک آ پہنچی اور اخلاقیات کا مکمل انحطاط ہو چکا ہے :

میں کیوں مانوں
میرے کھیتوں کو اک آندھی چاٹ رہی ہے
میرے پاؤں کے نیچے دلدل
میرے سر پر کالا سایہ
میرے سورج چاند ہیں جھوٹے
میرا سیارہ گہنایا

نظم کا عنوان ہی اس مثبت ترقی پسند رویے Positive Progressive Approach کی طرف اشارہ کر رہا ہے جو ناکامی کے بجائے مسلسل زندگی کے چیلنج قبول کرنے کا نام ہے۔ جس تعجب اور تحیر سے بھرے سوال کی ابتدا نظم کے عنوان سے ہوتی ہے اس کا جواب نظم کی انتہا پر ملتا ہے :

میں کیوں مانوں ایسا ویسا
میں کیوں ہاروں کھیل سے پہلے
میری رگوں میں گرم لہو کا رقص
ابھی تک تابندہ ہے
میرے ذہن میں سوچ کی لہریں
اب بھی لیتی رہتیں کروٹ
میرے دل میں دھڑکن زندہ

دھڑکن کا زندہ رہنا بے زاری اور موت کی شکست کا اعلان نامہ ہے۔ گرم لہو کا رقص اور ذہن میں سوچ کی کروٹیں لیتی ہوئی لہریں استعارہ ہیں دراصل اس بسیط زندگی کا جو اپنی ناپائیداری کے باوجود اپنے ہونے کے احساس سے پر ہے۔ حسرت، مایوسی، تشکک اور آس پاس کے ماحول کا ٹوٹتا ہوا طلسم نظم کے لئے جو ابتدائی فضا خلق کرتے ہیں وہ سیلاب کی قوت سے گرجتی ہوئی زندگی کی ندی کو روکنے کا عزم نہیں رکھتی اور راستے ہی میں چیں بول جاتی ہے۔ انفعالیت اور زندگی سے منھ چھپاتے ہوئے تجربات اس نظم میں راستہ نہیں پاتے۔ یہاں تو زندگی دروازے توڑ توڑ کر اندر گھستی چلی آئی ہے۔ اس نظم کا متکلم تو مجھے فورسٹر کا وہ خیالی ناول نویس معلوم ہوتا ہے جس کے لئے سب سے اہم چیز اپنی انگلیوں کے درمیان قلم کا احساس ہے تا کہ وہ زندگی کے اثبات کو اپنے پورے جلال کے ساتھ پیش

کر سکے۔ زندگی کا کوئی نقش اس کی دسترس سے دور نہیں ہے۔ ذہنی اور جذباتی خود اعتمادی اور طاقت کا جیسا روشن اظہار اس نظم میں ہوا ہے، اردو کی معاصر شاعری میں اس کی صرف دو مثالیں کم سے کم اس وقت مجھے یاد آ رہی ہیں — افضال احمد سید اور ذیشان ساحل کی نظمیں۔ یہ شعرا قائم تو ہوئے ہیں جدید رویے کے ذریعہ لیکن تقلید کے زور میں یہ لوگ یرمیاہ کی طرح اس دن پر لعنت نہیں بھیجتے جس دن وہ پیدا ہوا تھا۔ ذیشان ساحل پر لکھتے ہوئے شمیم حنفی نے یہی بات کہی تھی کہ اس شاعری کی اساس جن رویوں پر قائم ہے، وہ پہلی جنگ عظیم کے بعد کے یورپی کلچر کی تہ سے رونما ہونے والی برہمی اور نیم فلسفیانہ غم آلودگی کے بعد کا ہے۔ بدقسمتی سے ہمارے یہاں تقلیدی جدیدیت کے زور نے نئے لکھنے والوں کی توجہ آواں گارد میلانات کے تریخی سیاق سے یا تو ہٹا دی یا پھر اتنی کم کر دی کہ نئی شاعری سے مستقبل بینی کا عنصر تقریباً معدوم ہو گیا۔ ان حالات میں وہ نظمیں جو زندگی کو اپنی بے پناہ وسعتوں کے ساتھ سمیٹنے کا عزم رکھتی ہیں بذات خود اپنے وجود کا جواز ہیں۔ اس نظم کا پہلا مصرع ہی اس بات کی دلیل ہے کہ متکلم کے اندر زندگی ابھی مری نہیں ہے۔ وہ زندگی کو اپنی رونقوں کے ساتھ محسوس کر رہا ہے۔ حالات کی ابتری اور انتشار کے باوجود وہ ایک ایسی زندگی کا متلاشی ہے جو جہد اور عزم سے پُر ہے۔ زر پرستانہ اقدار نے بنیادی تعلقات کے مظاہر یعنی سماجی اداروں میں جو کھوٹ ملا دیا ہے اس کا شدید احساس اس نظم کے متکلم کو ہے :

میری بستی گونگی بہری
چوپالوں کا راج ہے چوپٹ
میرا قبیلہ نامردوں کا
میرا اک اک آنگن مرگھٹ

لیکن سوچ کی لہریں اسے روحانی بالیدگی اور بلند ہمتی کے ایسے مقام پر فائز کر دیتی ہیں جہاں وہ زندگی کو اپنی اصلی شکل میں دیکھ رہا ہے اور اسے ہر حال میں برقرار رکھنے پر تلا ہے۔ انسانی اور اخلاقی تعلقات کی سماج میں جو اقدار رائج ہیں، وہ اسے شبہ کی نظر سے تو ضرور دیکھتا ہے لیکن وہ ان سے اس حد تک بیزار نہیں کہ موت کی تمنا کرے۔ زندگی اسے عزیز ہے کیونکہ یہ برسوں کی تہذیبی اور معاشرتی جدوجہد کے بعد اسے حاصل ہوئی ہے۔ اپنی جمالیاتی قدر و قیمت کے علاوہ یہ نظم اسی زندگی کو بحال رکھنے کی ایک فنکارانہ کوشش ہے۔ ایک ایسی کوشش جو اپنے وجود کے اعتبار سے مختلف بھی ہے اور بہت مالا مال اور متنوع بھی۔

(۲۰۱۱)

* *

بیانیہ کی روایت اور راجندر سنگھ بیدی

بیدی کے بارے میں عام طور پر اس خیال کا اظہار کیا جاتا کہ ان کو کردار نگاری اور کردار کی نفسیات کی تہوں میں اتر کر کیچڑ اور موتی کھنگالنے میں بڑی مہارت حاصل ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ روایتی بیانیہ میں کردار نگاری کا کیا مقام ہے، اس بیان میں بنیادی بات یہ ہے کہ کردار نگاری ایک بڑا فن ہے اور کردار کی نفسیاتی گتھیوں کو سلجھانا اس سے بھی بڑا فن، اور یہ کہ محض کردار نگاری کے سہارے بھی کوئی شخص بڑا افسانہ نگار ہوسکتا۔ اردو میں افسانے کی روایت اور بیانیہ کے روایتی نظریئے کو اس قسم کے بیانات نے سخت نقصان پہنچایا ہے کیونکہ اگر بیدی کے یہاں کردار نگاری اتنی زبردست ہے کہ اس نے واقعہ کو پس پشت ڈال دیا ہے تو بیانیہ کے روایتی نظریئے کی رو سے یہ بیدی کی خوبی نہیں خامی ہے۔ اردو میں افسانے کی روایت کا شعور رکھنے والا قاری یہ بات جانتا ہے کہ پریم چند اور ان کے فوراً بعد کا بیانیہ جس میں کردار کو افضلیت حاصل ہوتی ہے، بیانیہ کی اصل روایت نہیں ہے۔ روایتی بیانیے کی شان کردار نگاری نہیں بلکہ واقعات کی کثرت ہے۔ یہ وہ بیانیہ نہیں جو کردار کی داخلی زندگی کی وضاحت کی خاطر واقعہ کو پس پشت ڈال دیتا ہے بلکہ یہاں واقعہ ہی اہم ہوتا ہے یعنی وہ شخص اہم نہیں ہے جس پر واقعہ گزرا ہے، بلکہ واقعہ خود اہم ہے۔ قدیم روایت کی رو سے واقعہ خود کردار کا قائم مقام ہوتا ہے یہاں کرداروں کی آپسی کش مکش یا ذہنی وقوع نہیں ظاہر ہوتے بلکہ اس کے اعمال بیان ہوتے ہیں۔

اردو افسانے میں واقعہ کے بجائے کردار کو افضلیت دینے کا رجحان پریم چند سے شروع ہوا اور رہی سہی کسر ان کے فوراً بعد کے افسانہ نگاروں نے پوری کر دی ظاہر ہے بیدی بھی ان لوگوں میں تھے جو پریم چندی افسانے کی ان خصوصیات کو شعوری یا غیر شعوری طور پر قبول کر رہے تھے لیکن چونکہ بیدی کو قدیم بیانیہ کی اصل روایت کا شعور بھی حاصل تھا اس لئے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بیانیے کے متعلق ہنری جیمز کے یہ جدید جواہر ریزے بیدی کے کام کی چیز نہیں تھے یا اگر تھے بھی تو بیدی نے انہیں اسی حد تک قبول کیا جس حد تک وہ ہماری قدیمی روایت سے ہم آہنگ ہو پائیں۔

> (۱) کردار کیا ہے اگر وہ واقعے کا تعین نہیں ہے؟ واقعہ کیا ہے اگر وہ کردار کی وضاحت نہیں کرتا؟ کوئی تصویر یا کوئی ناول کیا ہے اگر وہ کردار کے بارے میں نہیں ہے؟ کردار کے علاوہ ہم ناول یا تصویر میں تلاش ہی کیا کرتے ہیں اور حاصل ہی کیا کرتے ہیں؟ اگر کوئی عورت اس طرح کھڑی ہو کہ وہ اپنا ہاتھ میز پر ٹکائے ہوئے آپ کو ایک خاص انداز سے دیکھے، تو یہ ایک واقعہ ہے۔ یا اگر یہ ایک واقعہ نہیں ہے تو میرا خیال ہے یہ کہنا بہت مشکل ہوگا کہ پھر یہ اور کیا ہے؟
>
> (۲) کسی مصنف کا اولین فریضہ یہ ہے کہ وہ روحوں کا علاج کرے چاہے اس کے نتیجے میں اسے محاکات کو دبانا، بلکہ منہا ہی کیوں نہ کرنا پڑ جائے۔ اس کو چاہئے کہ وہ اپنے کرداروں کی خبر رکھے۔ اس کے محاکات اپنا معاملہ خود ہی ٹھیک کر لیں گے۔
>
> یہ تحریر اس کے بالکل آخری زمانے کی ہے (۱۹۱۴ء)، ایک اور ملاحظہ ہو:
>
> (۳) سچی بات یہ ہے کہ ایک بات مجھے بڑے زبردست طریقے سے سچی معلوم ہوتی ہے۔ اور وہ یہ ہے کہ کسی تصویر میں جو لوگ ہیں، یا کسی ڈرامے میں جو فاعل ہیں وہ اسی حد تک دلچسپ ہیں جس حد تک وہ اپنی اپنی صورت حال کو محسوس کرتے ہیں، کیونکہ جو پیچیدگیاں ظاہر ہوئی ہیں، خود ان کو ان کا شعور جس حد تک ہوتا ہے، اسی حد تک ہمارا اور ان کے شعور کا رشتہ قائم ہو سکتا ہے۔ (ترجمہ، فاروقی)

ہنری جیمز نے افسانے میں کردار اور بیانیہ کی کش مکش پر سب سے پہلے نظری اعتبار سے گفتگو کی

مگر جیسا کہ اس کے بیانات سے ظاہر ہے وہ واقعہ کو اتنا اہم نہیں سمجھتا اس کے خیال میں واقعہ پیش ہی اس لئے کیا جاتا ہے کہ اس کے ذریعے کردار کی نقاب کشائی ہو اور کردار کی نقاب کشائی اس لئے کی جائے کہ اس کے ذریعے ان کرداروں کے Mental Events اور Mental Conflicts کو ظاہر کیا جا سکے جیمز نے کردار کی افضلیت کو ثابت کرنے میں اس قدر غلو کیا کہ اس نے ''ناول نگار'' یا ''فکشن نگار'' کو بھی ''ڈراما نگار'' لکھا یعنی وہ عمر بھر اس بات کی وکالت کرتا رہا کہ چونکہ فکشن میں واقعات اس لئے رونما ہوتے ہیں کہ اس کے ذریعہ کردار اپنا عمل کر سکیں اس لئے ہر فکشن نگار بنیادی طور پر ایک ڈراما نگار ہے اور جس طرح ڈرامے میں واقعہ کا اظہار کردار کے حوالے سے ہوتا ہے، اسی طرح فکشن میں بھی ہونا چاہیے۔ کردار اور واقعہ کے آپسی رشتے، کردار نگاری کی واقعہ پر فوقیت اور بیانیہ میں کردار کے عمل دخل کو بہتر ڈھنگ سے سمجھنے کے لئے وہ منظری (Scenic) اور غیر منظری (Non-Scenic) کی اصطلاحیں بھی وضع کرتا ہے اور منظری اسلوب کو غیر منظری اسلوب پر محض اس لئے فوقیت دیتا ہے کہ وہ اسلوب ڈرامے اور ڈرامے کی کردار نگاری سے قریب تر ہے۔

جیمز بیانیہ میں کردار کی وکالت تو ضرور کرتا ہے مگر اسے ہیملٹ اور شاہ لیئر جیسے Finrly Awara کرداروں سے ہمدردی کم کم ہی ہے وہ انہیں روحانی طور پر اندھا، احمق اور غیر مہذب سمجھتا ہے اس کی خواہش تھی کہ بیانیہ ایسے کرداروں کو عمل کرتا ہوا دکھائے جو اپنا ذہن رکھتے ہوں، اپنا شعور رکھتے ہوں اور ساتھ ہی ادراک کی سطح پر ان کا ایک آزادانہ وجود ہو۔ ظاہر ہے جیمز کی کائنات میں ہومر یا فردسی کے کرداروں یا قدیم تر زبانی یا تحریری داستانوں کے کرداروں کے لئے بھی مشکل سے ہی جگہ نکلے گی کیونکہ کرداروں میں جس عقلی وجود کی تلاش جیمز کو ہے اس کی شکل ان داستانوں میں مختلف ہے۔

امریکی ناول نگار ہنری جیمز نے واقعہ کو کردار کا تفاعل ٹھہرایا اور اس خیال کی مار ہمارے فکشن نگار اور فکشن کی تنقید پر اس قدر زبردست ہے کہ منٹو، کرشن چندر اور بیدی کے یہاں ہم اکثر فرضی چیز کی تلاش میں اس قدر آگے نکل جاتے ہیں کہ ہمیں اس بات کا خیال ہی نہیں رہتا کہ افسانہ نگار کردار نہیں بیان کر رہا بلکہ واقعہ سنا رہا ہے۔

''بھولا'' اپنی بیوہ ماں اور بوڑھے دادا کے ساتھ گاؤں میں رہتا ہے۔ وہ اس پریوار میں سبھوں کی آنکھوں کا تارہ ہے۔ دادا اسے کہانیاں سناتا ہے۔ آج وہ دن کو کہانی سننے پر مصر ہوتا ہے تو اس کی ماں اس سے کہتی ہے کہ دن کو کہانی مت سنو، ماموں راستہ بھول جائیں گے۔ بھولا کہانی سننے پر بضد ہوتا ہے۔ اور شام کو واقعی اس کا ماموں گھر نہیں پہنچتا تو ہر طرف گھبراہٹ اور سراسیمگی پھیل جاتی ہے۔

لوگ روشنیاں لے کر بھولا کے ماموں کو ڈھونڈ نے نکلتے ہیں بالآخر بھولا کا ماموں مل جاتا ہے۔ ماموں کہتا ہے کہ مجھے کسی کام کی وجہ سے دیر ہوگئی تھی۔ دیر سے روانہ ہونے پر رات کے اندھیرے میں راستہ بھول گیا۔ ایک جانب روشنی دکھائی دی۔ دیکھا کہ بھولا بتی پکڑے کانٹوں میں الجھا ہوا ہے۔ میں ششدررہ گیا۔ اس کے اس وقت وہاں ہونے کا سبب پوچھا۔ اس نے جواب دیا— کہ باباجی نے آج دوپہر کے وقت کہانی سنائی تھی اور کہا تھا کہ دن کے وقت کہانی سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ تم دیر تک نہ آئے تو میں نے یہی جانا کہ تم راستہ بھول گئے ہوگے اور بابا نے کہا تھا کہ اگر کوئی مسافر راستہ بھول گیا تو تم ذمہ دار ہوگے نا!!

بیدی نے اس افسانے میں کیا کہا ہے، دن کو کہانی سننے کے نتیجے میں مسافر راستہ بھول جاتے ہیں یہ ایک اسطور ہے۔ یہاں ایک واقعہ بیان ہوا ہے جس کے تانے بانے جوڑنے میں بچے، ماں، دادا اور ماما کے کرداروں کے آپسی ردعمل سے مدد لی گئی ہے۔ افسانے کو موثر اور قابل قبول بنانے کے لئے یہاں ایسی بدیعیات یعنی Rhetoric یعنی Persuasive Technique کا استعمال کیا گیا ہے جس سے واقعہ کی حقیقت اور بھی پرقوت ہوکر نمایاں ہوتی ہے۔ افسانے میں بچے کے تخئیل کی مدد سے افسانے کو حقیقت کا روپ دیا گیا ہے۔ بیدی نے اس افسانے میں تمثیلی اور اسطوراتی بدیعیات کا استعمال کر کے مفروضے کو سچ کر دکھایا ہے۔ افسانے کی بڑائی اس میں بھی ہے کہ یہاں واقعہ بیان کرنے والا (راوی) اور بیدی دو الگ الگ شخصیتیں ہیں یعنی اس افسانے کے متن کو بیدی (یعنی متن کے باپ یعنی خالق) کی گارنٹی کے بغیر پڑھا جا سکتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ متن میں بیدی کی وابستگی نہیں ہوتی ضرور ہوتی ہے مگر اب اس میں بیدی کے ادراکات شامل نہیں ہوتے۔

''بھولا''، ''لاجونتی''، ''گرہن''، ''ببل''، ''بلی کا بچہ'' اور اسی طرح ''ایک چادر میلی سی'' میں کہانی ریڑھ کی ہڈی کی طرح آگے بڑھتی ہے۔ بیدی نے واقعہ کو Mystery اور Terror کے ذریعہ پڑھنے والوں کے شعور و وجدان میں اس طرح پیوست کر دیا ہے کہ افسانے میں داستانوں کا سا تحیر اپنی پوری قوت کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ افسانہ پڑھتے وقت ہماری کیفیت ازمنۂ قدیم اور ازمنۂ وسطیٰ کے ان متجسس اور متحیر تماشائیوں کی سی ہوتی ہے جو خیمے کے پاس جلتی ہوئی آگ کے اردگرد بیٹھ کر دیو ہیکل اور بالوں سے بھرے جسم والے گنڈے کو دیکھتے دیکھتے تھک جاتے ہیں اور صرف تحیر کی کیفیت ہی ان کو بیدار رکھ سکتی ہے۔ تحیر اور پراسراریت کے اسلحوں کو بیدی نے اپنے متعدد افسانوں میں الف لیلہ و لیلہ کی شہرزاد کی طرح استعمال کیا ہے۔ واقعات میں تحیر اور Mystery کی کیفیت کے متعلق ای.ایم.

فارسٹر نے اپنے تقاریر کے مجموعے "Aspects of the Novel" میں شہرزاد کے حوالے سے جو بات کہی تھی اپنے مخصوص سیاق وسباق میں بیدی کے متعلق بھی وہ بات کہی جاسکتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شہرزاد اپنے انجام سے بچ نکلتی ہے کیونکہ وہ جانتی ہے کہ تحیر اور پراسراریت کے اسلحوں کو کس طرح تیز کیا جاسکتا ہے۔ یہی وہ واحد ادبی آلہ کار ہے جو کسی حد تک سفاکوں اور جابروں پر اثر انداز ہوسکتا ہے ہر چند کہ شہرزاد ایک عظیم ناول نگار کی صفات سے مرصع تھی یعنی انداز بیان کی پختگی، فیصلے کا تحمل، قصہ گوئی کی پرکاری، نظریۂ اخلاق کی عظمت، کردار کو سامنے لانے کا فن، بلاد شرقیہ کے تین مراکز کے بارے میں بھرپور معلومات، جیسے اوصاف اس میں پائے جاتے تھے۔ لیکن کسی کو بھی برداشت نہ کرنے والے اپنے شوہر کے پنجے سے خود کو بچانے کے لئے اس نے ان اوصاف میں سے کسی بھی وصف پر تکیہ نہیں کیا۔ یہ ساری خصوصیات اتفاقی تھیں۔ وہ صرف اس لئے زندہ بچ گئی کہ وہ آگے کے لئے بادشاہ کے تجسس، تحیر اور ''پھر کیا ہوا؟'' والی کیفیت کو برقرار رکھنے میں کامیاب ہوئی تھی۔ اس نے ہر مرتبہ ایسا کیا کہ سورج کو نکلتے دیکھ کر اپنے جملہ کو نامکمل چھوڑا اور بادشاہ کو متحیر چھوڑ کر اٹھ آئی — 'جس وقت شہرزاد صبح ہوتے ہوئے دیکھتی، وہ دوراندیش خاموش ہوجاتی۔ یہ چھوٹا سا اور غیر دلچسپ فقرہ ہی دراصل ''الف لیلہ ولیلہ'' (ایک ہزار ایک راتیں) کی ریڑھ کی ہڈی ہے، ایک ایسی ڈور جس کے ساتھ واقعات ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں اور اسی نے ایک نادر شہزادی کی زندگی بھی بچائی۔''

''بھولا'' اور اسی قبیل کے دوسرے پر تحیر افسانوں کے برعکس ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں بیدی کا رویہ ذرا مختلف ہے۔ عورت بیدی کے افسانوں میں ہمیشہ ایک آدرش کی حیثیت رکھتی ہے لیکن اس افسانے میں بیدی نے عورت کے آدرش کو نہیں بلکہ اس کے اسطور کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ افسانے کے واقعہ کو قابل قبول بنانے کے لئے بدیعیاتی کارروائی ناگزیر ہوتی ہے اور علامتی اور استعاراتی یا دیومالائی طریق کار بھی اس سلسلے میں افسانہ نگار کی مدد کرتے ہیں لہٰذا اس افسانے میں بیدی نے اکثر مقامات پر ان سے مدد بھی لی ہے لیکن بعض ایسے مقامات بھی بیدی کے یہاں آتے ہیں جہاں واقعیت نگاری کے نام پر وہ اپنے تاثرات سے پیچھا نہیں چھڑا سکتے اور نتیجہ کے طور پر افسانے کی Rhetoric کمزور پڑ جاتی ہے۔

(ا) سمندر کی لہروں اور عورتوں کے خون کو راستہ بتانے والا چاند ایک کھڑکی کے راستے اندر چلا آیا تھا اور دیکھ رہا تھا، دروازے کے باہر اس طرح کھڑا مدن اگلا قدم کہاں رکھتا ہے؟ مدن کے اپنے اندر ایک گھن گرج سی ہو رہی تھی اور اسے اپنا آپ یوں معلوم ہو رہا تھا جیسے بجلی کا

کھمبا ہے جسے کان لگانے سے اسے اندر کی سنسناہٹ سنائی دے جائے گی۔

(اپنے دکھ مجھے دے دو)

افسانے میں بیانیہ اور کردار کی کشمکش پر گفتگو کرتے ہوئے فاروقی صاحب نے افسانے کے ان بیانات پر بڑی عمدہ گفتگو کی ہے۔ ''مدن کی شادی کی پہلی رات ہے، وہ حجرۂ عروسی میں ایک قدم رکھ کر ٹھٹکا کھڑا ہے۔ اس منظر کا بیان انتہائی اعلیٰ درجے کا ہے، اس میں کوئی کلام نہیں۔ لیکن اس بیان میں چاند کو سمندر کی لہروں اور عورتوں کے خون کو راستہ بتانے والا کیوں کہا گیا؟ ''خون'' اور ''راستہ'' کی جنسی معنویت پر غور کیجئے۔ پھر مدن خود کو بجلی کے سنسناتے ہوئے کھمبے کی طرح محسوس کر رہا ہے۔ اس پیکر کی بھی جنسی اشاریت ملحوظ رکھئے۔ یہ چیزیں بیان کی قوت میں اضافہ کرتی ہیں۔ لیکن یہ چاند جو اس منظر میں ہے، مدن نے دیکھا ہے کہ بیدی نے؟ اور مدن کے سنسناہٹ بھرے بدن کو ہم اپنی آنکھ سے دیکھ رہے ہیں یا بیدی کی آنکھ سے؟ اگر سہاگ رات کی چاندنی نہ ہوتی تو کیا اس وقت بھی بیدی چاند کے بارے میں لکھتے کہ وہ سمندر کی لہروں اور عورتوں کے خون کو راہ بتانے والا ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ لہٰذا یہ بھی ظاہر ہے کہ یہ چاندنی بیدی نے بنائی ہے۔ وہ چاند جو مدن کا اگلے قدم اٹھنے کے انتظار میں ہے نہ واقعی ہے نہ استعاراتی۔ وہ بیدی کا کھلونا ہے۔ بجلی کے سنسناتے ہوئے کھمبے کا سا بدن بھی اس وقت نہ ہوتا جب سہاگ رات کے بجائے مثلاً امتحان کے پہلے پرچے یا نوکری کے انٹرویو کے وقت کا ذکر ہوتا۔ یہ سب تفصیلات اعلیٰ پائے کی ہیں، خوبصورت ہیں، حسب حال ہیں لیکن ان کا واقعے سے کوئی تعلق نہیں، یہ واقعے پر طاری کی گئی ہیں، کیونکہ راوی نے افسانہ نگاری شروع کر دی ہے۔ لہٰذا کیا ہوا؟ کیا دیکھا؟ اہم نہیں ہے، بلکہ کس پر ہوا؟ کس نے دیکھا؟ اہم ہے اور ان دونوں سے زیادہ اہم ہے: کس نے بیان کیا؟''

ایک بیدی کیا بڑے بڑے فکشن نگار کے سامنے بھی یہ سخت مرحلہ آتا ہے۔ کردار اور واقعات کے بارے میں بالکل غیر شخصی رویہ یعنی وہ لاشخصیت جو فلا بیئر کی زندگی کا آدرش تھی بہت مشکل سے افسانے میں قائم ہوتا ہے۔ افسانہ نگار واقعہ اور کردار کے درمیان ڈوبتا اور ابھرتا ہے غالباً یہی وجہ تھی کہ دستوئیفسکی کہتا تھا کہ میرے بعض کردار مجھے بے حد ناپسند تھے اور بعض ایسے تھے جنھیں میں کچھ بنانا چاہتا تھا لیکن وہ کچھ اور بن بیٹھے دراصل افسانے میں واقعہ یا کردار کے اعمال کا بیان فن کار کو ایک ایسی ذاتی اور داخلی کشمکش میں مبتلا کر دیتا ہے جس کا اکثر اسے احساس بھی نہیں ہوتا، اور اگر ہوتا بھی ہے تو وہ اس کشمکش کے آگے بے دست و پا نظر آتا ہے۔

> آج کل ہماری معاشرت میں ایک نئی چیز آ گئی ہے جسے گڈ ٹائم کہتے ہیں لیکن مرد اور عورت میں جو بنیادی فرق ہے اسے تم مت بھولنا۔ مرد پہ کوئی ذمہ داری نہیں ۔ بشرطیکہ وہ اپنے اخلاق اپنی تہذیب سے اسے قبول نہ کرے لیکن عورت پر بہت ہے کیوں کہ بچہ اسے اٹھانا پڑتا ہے۔ اس لئے دنیا بھر میں عورتیں نہ صرف قدامت پرست ہیں بلکہ ان سے تقاضا کیا جاتا ہے قدامت پرستی کا اور یہ ٹھیک ہے، انھیں اپنے آپ کو ایسے مرد کے حوالے نہیں کرنا چاہئے جو اس کی اور اس کے بچوں کی ذمہ داری قبول نہ کرے۔
>
> (ایک سگریٹ)

اپنے افسانے ''ایک سگریٹ'' میں بیدی نے یہاں اپنے کردار سنت رام کے خیالات کو پیش کیا ہے یا یہ کردار کا بھوت ہے جس کی نقاب افسانہ نگار نے اوڑھ لی ہے، معاشرت، اخلاق، تہذیب عورت اور قدامت پرستی پر یہ کس کے خیالات ہیں سنت رام کے یا خود بیدی کے ظاہر ہے ایسے مقامات پر راوی اور مصنف گڈ مڈ ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں اس قسم کا بیانیہ بیک وقت بیانیہ اسلوب کے کمال اور افسانہ نگار کی بے ایمانی کی دلیل ہے۔ کیونکہ محض مختصر سی عبارت میں کردار کے نقوش اور اخلاقی قدروں پر اس کی رائے کو مؤثر اسلوب میں پیش کر دینا معمولی بات نہیں۔ لیکن بے ایمانی یوں ہے کہ بیدی قاری کی گردن پکڑ کر اس سے کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ دیکھو میری ساری محبت عورت کے لئے ہے کیونکہ عورت اس زمین کی سب سے مظلوم قوم ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ فاروقی صاحب نے ایک موقع پر بیدی اور بلونت سنگھ کے افسانوں پر گفتگو کرتے ہوئے یہ بات کہی تھی کہ بیدی کے بارے میں ہم کہتے ہیں کہ وہ عورت کی مظلومی کے تجربے کو آفاقی اور کائناتی سطح پر پیش کرتے ہیں۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو''، ''لاجونتی'' اور ''میتھن'' جیسے افسانوں کو پڑھ کر مجھے تو احساس ہوتا ہے کہ بیدی چاہتے ہیں عورت مظلوم ہی رہے، کہ اس کی مظلومیت میں انھیں دیویوں کی سی شان نظر آتی ہے۔ بلونت سنگھ کے یہاں بھی کچھ ایسا انداز ہے، لیکن ان کے افسانے میں مظلوم عورت کو دھرتی کی علامت بتایا گیا ہے، کہ وہ کچلی جاتی ہے لیکن سر بلند رہتی ہے۔ اس کی تخلیقی قوت سب پر حاوی رہتی ہے۔ بیدی کے افسانے ''گرہن'' میں مرکزی کردار ہولی اپنے شوہر اور ساس کے ہاتھوں ذلت اور ظلم سہتی ہے، بچے جنتی ہے اور سب کی خدمت کرتی ہے۔ چاند گرہن کی رات کو وہ اپنے خوش حال مائکے کی یاد سے بے قرار ہو کر سسرال سے مائکے کے لئے بھاگ نکلتی ہے۔ اس وقت بھی وہ سات مہینے کی حاملہ

ہے۔اس کے گاؤں کا ایک لڑکا اسے گھر پہنچانے کے بہانے ایک سرائے میں لے جا کر اس کی عصمت لوٹنا چاہتا ہے۔ وہ کسی صورت جان (اور شاید عصمت) بچا کر بھاگ نکلتی ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ اب دنیا میں اس کا کوئی ٹھکانہ نہیں۔ افسانہ یوں ختم ہوتا ہے۔

سرائے میں سے کوئی عورت نکل کر بھاگی، سرپٹ، بگٹٹ... وہ گرتی تھی، بھاگتی تھی، پیٹ پکڑ کر بیٹھ جاتی، ہانپتی اور دوڑنے لگتی... اس وقت آسمان پر چاند پورا گہنا چکا تھا۔ راہو اور کیتو نے جی بھر کر قرضہ وصول کیا تھا۔

افسانے کے بالکل آخری الفاظ ہیں:

چھوڑ دو... دان کا وقت ہے... پکڑ لو... چھوڑ دو!!

ہمیں ہولی کا انجام معلوم نہیں ہوتا۔ خدا معلوم وہ سمندر میں جا کر ڈوب جاتی ہے، یا خوف اور ضعف جانی سے مر جاتی ہے، یا اس کا اسقاط حمل ہوتا ہے، اور وہ دوران اسقاط جان بحق تسلیم ہوتی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے صحیح کہا ہے کہ ''ہولی کی ساس راہو اور اس کا شوہر کیتو جو ہر وقت اس کا خون چوسنے اور اپنا قرض وصول کرنے میں لگے رہتے ہیں... چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعد الطبیعیاتی فضا پیدا ہو گئی ہے۔'' یہ بات بالکل صحیح ہے لیکن افسانے میں کمزوری یہ ہے کہ ہولی کا کردار پوری طرح انفعالی ہے۔ سسرال کے نفسیاتی اور جسمانی مظالم کو وہ چپ چاپ سہتی ہے۔ بھاگ نکلنے کے لئے اس کے پاس کوئی منصوبہ نہیں۔ سسرال اور سرائے دونوں جگہ سے وہ بالکل اندھوں کی طرح نکلتی ہے اور اس میں مقاومت کی تاب بالکل نہیں۔ اس کا سب سے بڑا احتجاج یہی ہے کہ وہ بھاگ نکلے اور پھر (غالباً) خودکشی کی کوشش کرے۔ اس کا کردار بالکل یک رنگا ہے، اور اس پر جو گذرتی ہے محض صیغۂ مبالغہ ہی میں گذرتی ہے۔ افسانے کا اختتام ڈرامائی سے بڑھتے بڑھتے میلوڈرامائی ہو گیا ہے۔ ہولی (ہولکا، یعنی ہولی کے تیوہار کی دیوی) کے نام کی اساطیری جہتوں سے کوئی فائدہ نہیں اٹھایا گیا ہے۔ ہاں اس میں ایک پوشیدہ طنز ضرور ہے کہ ہولی ربیع کی فصل کٹنے اور موسم بہار کے آنے کا تیوہار ہے۔ ☆

یہ بات ۱۹۹۴ء کی ہے آگے چل کر فاروقی صاحب نے بیدی کے اس افسانے پر گفتگو کرتے ہوئے عورتوں کے متعلق بیدی کے خیالات پر کڑی تنقید کی ہے۔

بیدی کے افسانے میں سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ اس بات کی کوئی

☆ شمس الرحمن فاروقی: ''بلونت سنگھ کے افسانے'' مشمولہ: افسانے کی حمایت میں' شہرزاد کراچی ۲۰۰۴ء' صفحہ ۱۸۳

> وثوق انگیز وجہ نہیں بیان کی گئی کہ ہولی اپنے گاؤں کے آدمی کی بات مان کر اسٹیمر سے اتر کر اس کے ساتھ کیوں چلی جاتی ہے؟ اسٹیمر والے ہولی کو پریشان کر رہے تھے کہ وہ بے ٹکٹ تھی۔ جب اس کے گاؤں کا آدمی اسے پہچان کر اس کی مشکل حل کرنے کے لئے آگے آتا ہے تو فطری بات یہ تھی کہ وہ اس کا ٹکٹ خرید دیتا۔ لیکن وہ اسے طعنہ دیتا ہے کہ تو نے شریفوں والا کام نہیں کیا ہے۔ پھر کہتا ہے کہ اسٹیمر سے اتر آؤ۔ رات کی رات سرائے میں آرام کرلو، صبح پو پھٹے لے چلوں گا۔ ظاہر ہے کہ ہولی جیسی سادہ لوح عورت کو بھی یہ بات مشکوک اور مخدوش لگنا چاہیے تھی۔ لیکن وہ اپنے ہاتھ سے اپنے پاؤں پر کلہاڑی مار کر اس کے ساتھ چل دیتی ہے۔ اس بات کا کوئی واقعاتی یا نفسیاتی جواز نہیں۔ لیکن شاید بیدی چاہتے ہی ہیں کہ ان کی عورتیں بالکل سادہ لوح، ارادہ اور Initiative قوت عمل و فیصلہ سے عاری، اور معمولی ذکاوت سے بھی محروم رہیں۔ میرا ہمیشہ یہ خیال رہا ہے کہ بیدی عورتوں کے سچے ہمدرد نہیں ہیں۔ وہ انہیں ناقص العقل سمجھتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ وہ ناقص العقل ہی رہیں۔ ☆

کرداروں کے ساتھ بیدی کے اس رویئے کو ہم محسوس کرتے ہیں مگر یہ فیصلہ کرنا ہمارے لئے مشکل ہے کہ بیدی نے عورت کو ناقص العقل اور مظلوم دکھایا ہے یا وہ کردار بیدی کی گرفت سے نکل جاتا ہے اور از خود افسانے میں عمل کر رہا ہے۔ اگر ایسا ہے تو کیا یہ واقعی ممکن ہے کہ افسانہ نگار اپنے کردار اور واقعات کے بارے میں بالکل غیر شخصی رویہ اختیار کرے یا فلوبیئر کے لفظوں میں فن کار اپنے فن پارے میں اسی طرح ہو جس طرح خدا اپنی تخلیق میں نادیدہ، لیکن مکمل قوت والا، جسے ہم جگہ جگہ محسوس کریں لیکن دیکھیں کہیں نہیں۔ ممکن ہے بڑے افسانہ نگار کا فن جب اپنی انتہا پر ہو تو وہ لاشخصیت کے ان حدود کو پالے جس کا ذکر فلوبیئر کر رہا ہے مگر ہر بار ایسا ممکن نہیں۔

قدیمی روایت کے بیانیہ کے برخلاف بیدی نے کردار نگاری میں بعض جگہوں پر بڑی کامیابی حاصل کی ہے، یعنی لاشخصی رویہ عروج پر ہے مگر بعض مقامات ایسے بھی ہیں جہاں بیدی نے اپنے کرداروں کی تقدیر کا فیصلہ مقدمہ شروع ہونے سے پہلے کر دیا ہے اور اس طرح نام نہاد واقعیت کے

☆ شمس الرحمٰن فاروقی: ''بلونت سنگھ کے افسانے'' مشمولہ: افسانے کی حمایت میں' شہرزاد کراچی' ۲۰۰۴' صفحہ ۱۸۴

نام پر واقعہ کا ہی اسقاط ہو گیا ہے۔ کرداروں کے ساتھ اس طرح کا برتاؤ نہ تو کردار کے حق میں درست ہے اور نہ ہی یہ افسانے کی بنیاد یعنی بیانیہ کی اصل روایت ہے۔ اب دیکھئے شولز اور کلاگ یا ٹاڈارف اس باب میں کیا کہتا ہے۔

(۱) کردار نگاری کا سب سے اہم عنصر وہی ہے جسے کردار کی داخلی زندگی کہتے ہیں۔ یہ عنصر جتنا کم ہوگا، فن پارے کی تعمیر میں دوسرے بیانیہ عناصر مثلاً پلاٹ، حالات کا بیان، دوسرے واقعات کے حوالے اور بدیعیات (Rhetoric) کا حصہ زیادہ ہوگا۔ کامیاب بیانیہ کے لئے ضروری نہیں ہے کہ اس میں (کرداروں کی) داخلی زندگی پر زور دیا جائے اور اسے تفصیل سے پیش کیا جائے۔ لیکن اسے اس کمی کو پورا کرنے کے لئے دوسرے عناصر کا استعمال کرنا ہوتا ہے، اگر اسے خود کو انسانی دلچسپی کی چیز کی حیثیت سے باقی رکھنا منظور ہو۔ یونانی داستانی قصوں میں یہ کمی پیچیدہ پلاٹ، محاکاتی بیان اور صنائع بدائع سے بھرپور بدیعیات سے پوری کی جاتی تھی، یہی حال سولہویں اور سترہویں صدی کے انگریز اور فرانسیسی داستانی قصہ گویوں کا ہے جو یونانیوں کے متبع تھے۔

(۲) ہم نے شاید ہی کوئی ایسی مثال اور دیکھی ہو جس میں خالص خودرائی نے خود کو ہمہ گیر حقیقت کے طور پر پیش کیا ہو۔ ممکن ہے، جیمز کا نظریاتی آدرش ایسا ہی بیانیہ رہا ہو جس میں ہر چیز کرداروں کی نفسیات کے تابع ہے لیکن ادب میں ایک پورا نا قابل نظر انداز ی رجحان موجود ہے، جس کی رو سے واقعات اس لئے نہیں ہیں کہ وہ کردار کی وضاحت کریں۔ بلکہ اس کے برخلاف، وہاں تو سارے کے سارے کردار ہی واقعات کے تابع ہوتے ہیں۔ مزید برآں کہ اس رجحان کی رو سے ''کردار'' کی اصطلاح جس چیز کی نشاندہی کرتی ہے وہ نفسیاتی مربوطی یا کردار کے ذاتی انوکھے رجحانات کا اظہار نہیں ہے۔ (ٹاڈارف)

ٹاڈارف کا یہ خیال کہ روایتی بیانیہ میں واقعہ ہی کردار ہے ان لوگوں کے لئے سخت پریشان کن ہے جو بیدی کے افسانوں میں دو چار کردار کی تفصیل اور ان کی نفسیات کو سمجھنے کا دعویٰ کر کے خوش ہوتے ہیں اور یہ سمجھتے ہیں کہ ان سے پہلے بیدی کو اس طرح کسی نے سمجھا ہی نہیں ہے۔ ڈھونڈنے والوں کو بیدی کے افسانوں میں کردار ہی کردار ملے حالانکہ حقیقت اس کے برخلاف ہے۔ بیدی کو پڑھتے وقت مجھے بارہا اس بات کا احساس رہا ہے کہ اپنے بعض افسانوں میں بیدی نے افسانے کے مسلمہ اصولوں کو ایسی بے اعتنائی سے کچلا ہے کہ ہمیں اس کا احساس تک نہیں ہوتا اور ہم انہیں پرانے پیمانوں

سے ہی ناپنے لگتے ہیں۔ باقر مہدی کو بیدی کی بڑائی اس بات میں دکھائی دیتی ہے کہ انہوں نے عورت کی زندگی کا سارا درد، اس کی مظلومیت، اس کی بے پناہ مجبوریاں اور لاچاریاں اور اس کے سارے جوہر کو محسوس کیا اور اسے اپنے کردار کی شکل میں پیش کر کے نہایت ہی مقدس درجہ عطا کر دیا ہے۔ ہولی کا کردار باقر مہدی کی نظر میں ایک ایسی عورت کی کہانی ہے جو روزانہ کی دم گھٹا دینے والی زندگی سے عاجز آچکی ہے، جسے ایک انسان نما جانور سے زیادہ حیثیت نہیں دی جاتی ہے۔ اسے اتنا بھی پیار نہیں ملتا جتنا کہ ایک محبت کی نظر میں ہوتا ہے گرہن ایک تہوار سے زیادہ زندگی پر چھائی ہوئی سیاہی کا سمبل ہے۔ اس کا شوہر رسیلا اسے بات بے بات پر مارتا ہے۔ اس کی ساس طعنے دے دے کر اسے تنگ کر چکی ہے۔ اور جب وہ گھبرا کر مجمع میں گم ہو کر اپنے میکے بھاگنا چاہتی ہے تو اور بھی پریشانی میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ ایک غار سے دوسرے غار میں۔ کھیتو رام اس کے گاؤں کا ''بھائی'' بن کر بھی اس حاملہ ہولی کو اپنی ہوس کا نشانہ بنانا چاہتا ہے۔ اس سے وہ بھاگتی ہے، مگر کہاں جائے، کیا کرے، شاید بھاگنے ہی میں نجات کا کوئی راستہ نکل آئے۔ بیدی نے عورت کی زندگی کا سارا درد، اس کی مظلومیت، اس کی بے پناہ مجبوریاں اور لاچاریاں اور اس کے سارے جوہر کو ہولی کے کردار میں سمو دیا ہے۔

باقر مہدی ہی کی طرح اسلوب احمد انصاری کو بھی بیدی کے کردار سے زیادہ دلچسپی ہے۔

> بیدی کی کہانیوں کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ زندگی کے گہرے مشاہدے اور فطرت انسانی کے عمیق مطالعہ کا نتیجہ ہیں۔ وہ اپنے کرداروں کے ذہن اور روح میں اتر کر ان کے ایک ایک راز کو جاننے اور آشکار کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انسانی رشتوں کی اوپری پرت اور ان کی اصل حقیقت کا جیسا پختہ شعور بیدی کے یہاں نظر آتا ہے، اردو کے کم کہانی لکھنے والوں کے یہاں ملے گا۔

ایسا نہیں ہے کہ افسانے کی تنقید لکھتے وقت نقاد کردار پر گفتگو نہ کرے، ضرور کرے لیکن افسانے میں یہ نہ دیکھنا کہ اس میں زندگی کتنی ہے واقعات کا تنوع کتنا ہے افسانے کی بدیعیات کیسی ہے اور صرف اس بات پر تنقید کا سارا زور صرف کرنا کہ کردار کتنے ہیں، بیانیہ کی روایت کی روح کے برخلاف ہے۔ بیدی کے افسانوں میں سے یوں ہی چن لیجئے بھولا، تلادان، چھوکری کی لوٹ، مکتی بودھ، صرف ایک سگریٹ، من کی من، گرہن —— ان افسانوں میں کردار نگاری مل جائے گی مگر کردار نگاری ان

افسانوں کی بنیادی خصوصیت ہو ہی نہیں سکتی کیونکہ اپنے آخری تجزیے میں یہ افسانے ایک سماجی تاثر کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ محض کردار نگاری بیدی کا مقصد نہیں ہوتا بلکہ اکثر جگہوں پر اشخاص کی مدد سے واقعہ کا بیان بیدی کے لئے زیادہ اہم ہوتا ہے۔ بیدی کو شعوری یا لاشعوری طور پر اس بات کا احساس ضرور رہا ہوگا کہ واقعہ زندگی کا قائم مقام ہے۔ بیدی کی کہانیوں میں حقیقت نگاری، کردار نگاری، نفسیاتی الجھنوں اور فلسفیانہ گہرائیوں کا ذکر بہت ہو چکا اب ذرا ٹھہر کر ہمیں یہ بھی دیکھ لینا چاہئے کہ یہاں واقعات کتنے ہیں، زندگی کتنی ہے۔

(۲۰۰۸)

* *

غلام عباس کے افسانے - بیانیہ اور بیان کنندہ کا معاملہ

غلام عباس کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ انہوں نے سب کے لئے افسانے نہیں لکھے۔ یہ بیان نظریوں کو سینے سے لگائے اور قدم قدم پر گم شدہ قاری کی تلاش میں سرگرداں ناقدوں کے لئے خاصہ پریشان کن ہے۔ پابند ادبی سیاست کے زیر اثر Politically Correct بیانات دینے کے ہم ایسے عادی ہو چکے ہیں کہ فسادِ خلق کا خطرہ دیکھتے ہی آئیڈیالوجی کا سہارا ڈھونڈنے لگتے ہیں خواہ اس کے نتیجے میں لفظوں کے مرکبات اور ان میں موجود تجربوں کی شکل مسخ ہی کیوں نہ ہو جائے۔ سب کے لئے افسانے لکھنا یا ایسے افسانے لکھنا جسے پڑھ کر ناتیار (Unprepared) قاری بھی رواں ہو جائے میرے خیال میں بڑا غبی فعل۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ میں متن کے باہر قاری کے وجود سے انکاری ہوں یا متن کی تفہیم کے لئے کسی عقلیت کوش بورژوازم کا حمایتی۔ بات صرف اتنی ہے کہ آرٹ کے بغیر قاری کا وجود ممکن نہیں۔ فن کار اس لئے نہیں لکھتا کہ اسے کیسے اور کتنے قاری میسر آئیں گے۔ تخلیق کا اندرونی عمل تو اسے یہ سوچنے کا موقع ہی نہیں دیتا۔ منشائے مصنف اور متن کی پُراسراریت کے نتیجے میں معنی کی غیر قطعیت کے درمیان ایک پیکار کا عمل ہوتا ہے جو مسلسل جاری رہتا ہے۔ رن کی اس صورت میں فن کار کو یہ مہلت ہی نہیں ملتی کہ وہ فرضی چیزوں پر اپنی توجہ صرف کرے اور تخلیقی عمل کی Originality کو خود اپنے ہاتھوں سے تہس نہس کر دے۔ متن بناتے وقت ادیب کو خارجی اشیا سے بھی لڑنا پڑتا ہے اور اپنے

آپ سے بھی۔ مشرقی شعریات نے عینی متن The Ideal Text کے متعلق اس حقیقت کو بہت پہلے پالیا تھا البتہ مغربی تنقید کو اس نکتہ تک پہنچنے کے لئے والیری کا انتظار کرنا پڑا۔ والیری کہتا تھا:

IL FANT TENTER DE VIVSE

والیری کی طرح ملارمے بھی تخلیقی عمل کو نتائج سے الگ رکھ کر دیکھتا تھا۔ ادیبوں کے ایک اجتماع کے موقع پر کہی گئی نظم 'سلام' Salutation میں وہ کہتا ہے:

NOTHING! THIS FORM AND VIRGIN VERSE
TO DESIGNATE NOUGHT BUT THE CUP
. SUCH FAR OFF THERE PLUNGES A TROOPS
OF MANY SIRENS UPSIDE DOWN

WE ARE NAVIGATING. MY DIVERSE FRIENDS

ALREADY ON THE POOP YOU THE SPLENDID
PROW WHICH CUTS THE MAIN OF THUNDERS AND
OF WINTERS

A FINE CLARITY CALLS ME WITHOUT FEAR OF ITS
ROLLING TO CARRY UPRIGHT THIS TOAST .

SOLITUDE IT WAS THAT WAS WORTH
OUR SAIL'S WHITE SOLICITTED

عسکری صاحب کی مانیں تو ملارمے نے نظم کی پہلی سطر میں ہی کہہ دیا ہے کہ یہ تو کچھ بھی نہیں۔ یعنی یہ ساری نظم ایک کھیل ہے لیکن اس نظم کی طرح فنی تخلیق کا آغاز بھی اسی "کچھ بھی نہیں" اسی کھیل سے ہوتا ہے۔ آج کل کچھ نقاد ایسے بھی ہیں جو فن کے سلسلے میں کھیل کا نام سن کر بگڑ جاتے ہیں اور فوراً یہ سمجھانا شروع کر دیتے ہیں کہ کھیل کا نفسیاتی مطلب کیا ہے اور انسان کے لئے اس کی حیاتیاتی اہمیت کتنی ہے۔ لیکن فن کار یہ سوچ کر لکھنے نہیں بیٹھتا کہ اس وقت مجھے انسان کی ایک زبردست خدمات انجام دینی ہے۔ اس کی تخلیقی سرگرمی کے نتائج انسانیت کے لئے کتنے ہی اہم کیوں نہ ہوں تخلیقی لمحے میں اسے نتائج سے سروکار نہیں ہوتا۔ عشق کرنے سے پہلے آدمی یہ نہیں سوچا کرتا کہ نسل انسانی کی

افزائش میرا فرض ہے۔فن کار بھی ایک تخلیقی شہوت کے پنجے میں گرفتار ہوتا ہے وہ اس کھیل کے لطف کی خاطر اپنے آپ کو اس تحریک کے حوالے کر دیتا ہے۔اس معاملے میں فن کار کی حیثیت کچھ عورت کی سی ہے۔ برسوں کے دکھ تخلیقی لمحے کی لذت میں تحلیل ہو کے رہ جاتے ہیں۔اس کھیل کی مسرت میں فن کار کو یہ بھی یاد نہیں رہتا کہ وہ کون سی اذیت اپنے سر لے رہا ہے۔'' غلام عباس نے بھی یہ اذیت اپنے سر لی ہے وہ جان بوجھ کر افسانہ لکھتے ہیں۔ملارمے نے تخلیقی عمل کو باقاعدہ ریاضت بنا دیا تھا۔غلام عباس کے بارے میں ایسی کوئی بات تو نہیں کہی جا سکتی لیکن انسانی ذہن کے کسی عمل کو رد کئے بغیر روزمرہ کے تجربات میں حقیقت کی تلاش ان کے افسانے کو عام انسانی سطح سے بہت بلند کر دیتی ہے۔وہ تجربات سے نہیں جھینپتے اور نہ ہی خواب دیکھنے سے بلکہ انہی کے ذریعہ ان کا تخیل حرکت میں آتا ہے۔فن میں جو حقیقت ہے اس کے مقابلے میں اور حقیقتیں صرف ایک سایہ ہیں، غلام عباس کو بھی اس کا احساس ہے۔ چنانچہ حقیقت میں ڈوب جانے کے لئے کبھی تو افسانے میں انہیں روزمرہ کی حقیقت سے تھوڑے وقفے کے لئے قطع تعلق کرنا پڑتا ہے اور کبھی ساری حقیقتیں متن کی سطح پر ایک ساتھ چلنے لگتی ہیں۔ جو لوگ افسانے میں حقیقت، موضوع، خیال یا جذبے کی وحدت کو فوراً پالینا چاہتے ہیں انہیں غلام عباس کے افسانے ہیٹے معلوم ہوں گے۔ دراصل وحدت ان کے یہاں جلدی سے نہیں ملتی یہی وجہ ہے کہ منٹو اور بیدی کی طرح اچھے افسانے لکھنے کے باوجود انھیں وہ مقبولیت حاصل نہ ہو سکی جس کے وہ مستحق تھے۔ عسکری صاحب نے ایک موقعہ پر یہ بات کہی تھی:

> عام طور پر افسانے کے متعلق جو تنقیدی مضامین لکھے جاتے ہیں ان میں عباس کا ذکر بھولے بھٹکے ہی ہوتا ہے۔ مضمون نگار ذرا باخبر یا ستھرے ذوق کا ہو تو اس نے ان کے متعلق کچھ لکھ دیا، ورنہ غائب مگر ساتھ ہی ساتھ یہ بھی درست ہے کہ انفرادی طور سے ان کے دو تین افسانے مقبول بھی ہوئے اور مشہور بھی ہوئے بلکہ آنندی کا شمار تو اردو کے مشہور ترین افسانوں میں ہوتا ہے۔ اگر آپ ادب سے سنجیدہ دلچسپی رکھنے والے کسی آدمی سے پوچھیں کہ تمھیں کون کون سے افسانے اب تک پسند آئے ہیں تو وہ آنندی کا نام ضرور لے گا۔اس سے نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ غلام عباس مجموعی طور سے مقبول نہیں ہیں، مگر ان کے بعض افسانے بہت مقبول ہیں۔ اگر ہم اس تضاد کی وجہ معلوم کر لیں تو ہم غلام عباس کے فن کی خصوصیت کو زیادہ اچھی طرح سمجھ سکیں گے۔

جدید ناقدوں میں فضیل جعفری نے بھی غلام عباس کے آرٹ کو ایک عرصے تک نظر انداز کئے جانے کی بات کہی ہے۔ اپنی کتاب 'آبشار اور آتش فشاں' میں انہوں نے عباس پر بڑا زبردست مضمون باندھا ہے۔ فضیل صاحب منٹو، کرشن چندر، بیدی اور عصمت کے ساتھ غلام عباس کا نام لینا پسند کرتے ہیں۔ انہیں عباس کی تکنیک اور کردار نگاری سے دلچسپی ہے۔ 'سیاہ و سفید'، 'بھنور'، 'سایہ'، 'غازی مرد' اور 'مردہ فروش' کے کرداروں کی خارجی زندگی اور داخلی پہلوؤں پر فضیل صاحب نے جو گفتگو کی ہے اس کی توقع صرف فضیل جعفری یا پھر فاروقی صاحب جیسے بڑے ناقدوں سے ہی کی جاسکتی ہے۔ تکنیک اور کردار نگاری غلام عباس کی طاقت ہیں مگر ان کے فن پر نظری گفتگو کرتے وقت کچھ اور باتیں بھی بڑی توجہ طلب ہیں۔ غلام عباس نے ۳۶ء کی تحریک سے تقریباً آٹھ دس سال پہلے لکھنا شروع کیا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب سیاسی، معاشی، سماجی اور نفسیاتی پیچیدگیاں پردے ہی پردے میں نشو ونما پا رہی تھیں اور اب تک واضح نہ ہو پائی تھیں۔ نفرت اور محبت کے مرکز اب تک معین نہیں تھے۔ ادیبوں کے یہاں بغاوت یا بیزاری کا یہ عالم نہ تھا کہ وہ اپنا اصل کام چھوڑ کر چند چیزوں کے خلاف اور دوسری چند چیزوں کے حق میں لکھنا شروع کر دیں یعنی نفرت اور محبت کے لئے چند چیزیں چن لیں اور پھر نظریے کی تھیلی میں بند کر کے ان چیزوں کو لوگوں تک پہنچاتے رہیں۔ الحمرا کے افسانے سے چل کر جزیرۂ سخنوراں اور پھر آنندی تک آیئے غلام عباس نے نظریے کا جھنجھٹ ہی نہیں پالا۔ نظریے بازی نے ان کے یہاں وہ پیچیدگی پیدا نہیں کی جو ہمیں کرشن چندر کے یہاں ملتی ہے۔ غلام عباس نے دوسرے معاصرین کے علی الرغم آئیڈیالوجی اور اس کے زیرِ اثر جعلی موضوعات سے اپنے افسانے کو الگ تھلگ رکھا ہے۔ وہ ان ادیبوں میں سے نہیں ہیں جو لکھنے سے پہلے ایسے موضوع چنتے ہیں جن کے متعلق وہ پہلے ہی سے فرض کر لیتے ہیں کہ یہ ان کے مقاصد کے لئے مناسب اور موزوں ہیں۔ فارمولے کے تحت ایسے افسانے لکھنا جن سے ایک قسم کی جمالیاتی سنسنی پیدا ہو سکے، میرے خیال میں بڑا کمزور اور غیر دلچسپ کام ہے۔ ۳۶ء کی تحریک کے فوراً بعد قائم ہونے والے بہت سے جدید افسانہ نگاروں کے اسی رویہ کے متعلق عسکری صاحب نے کہا تھا:

> جدید افسانہ نگاروں نے افسانے کا ایک فارمولا تیار کر لیا ہے۔ اسی کے مطابق وہ اپنے افسانے گڑھتے ہیں۔ اس فارمولا کا مقصد یہ ہے کہ ایک قسم کی جمالیاتی سنسنی پیدا ہو سکے۔ کہیں ایک گھنٹی سی بجتی ہے لیکن اتنی مدھم اور مبہم آواز سے کہ بس کان میں ایک بھنک سی سنائی دیتی ہے۔ یہ آواز اس سے

زیادہ بلند نہیں ہونی چاہیے۔ فیشن کا تقاضا ہے کہ یہ آواز کئی بے آواز رموز کے پردوں میں لپٹی ہوئی ہو۔ بس ہلکی سی ٹن کی آواز آنی چاہیے۔ پڑھنے والوں کا ردِعمل بھی اب بہت مخصوص اور محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ جدید افسانے پڑھتے ہوئے بس یہ دیکھ لینا کافی ہے کہ وہ وضعی اعتبار سے درست ہیں یا نہیں۔ یہ پوچھنا مشکل ہو گیا ہے کہ وہ واقعی لکھنے کے قابل بھی تھے یا نہیں۔ جدید افسانوں میں زندگی کے متعلق ایک بہت ہی مخصوص و محدود اور غیر اہم رویہ ملتا ہے۔ انھیں پڑھ کر کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بس زندگی کا سارا مقصد ہی کوئی ایسا واقعہ فراہم کرنا ہے جو ایک مختصر سے نقش میں ٹھیک بیٹھ سکے اور اس نقش کا مقصد افسانہ نگار کو کوئی چھوٹا سا چست خیال فراہم کرنا ہے، جسے وہ اخلاقی سبق کے طور پر افسانے کے آخر میں چپکا سکے۔ ☆

اخلاقیات سے پیچھا چھڑانا تو فن کار کے لئے ممکن نہیں لیکن اس لفظ کو چھوٹے سے چھوٹے اور تنگ سے تنگ معنوں میں استعمال کر کے ناتیار (Unprepared) قاری کے لئے سامان تفریح فراہم کرنا ایک نہایت ہی غیر ادبی کام ہے۔ اخلاقی رشتے حقیقت کا حصہ ہیں بلکہ سب سے بڑی حقیقت ہیں۔ غلام عباس کو بھی اس کا احساس ہے لیکن وہ ۳۶ء کی تحریک سے متاثر نوجوانوں کی طرح مابعد الطبیعیاتی معاملات کو طبیعیات کی سطح پر نہیں گھسیٹتے۔ یہ رویہ مروجہ ادبی فیشن کے خلاف تھا چنانچہ غلام عباس کو اس کا نقصان بھی اُٹھانا پڑا۔ 'آنندی' جیسا افسانہ لکھنے کے باوجود وہ اس طرح مشہور نہ ہو پائے جس طرح کرشن چندر، منٹو، عصمت، بیدی، ممتاز مفتی اور اشک وغیرہ نے شہرت پائی۔ غلام عباس اور ان کے افسانوں سے نام نہاد قاری کی عدم دلچسپی اور اس کے نتیجے میں نقادوں کی بے توجہی کے اور بھی کئی وجوہ ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ اپنے معاصرین کے برخلاف افسانے کو دلچسپ بنانے کے لئے وہ کسی خاص قسم کے موضوع کا انتخاب کبھی نہیں کرتے یعنی دلچسپ ہونا ان کے افسانے کی شرط نہیں۔ وہ کسی خاص موضوع، اسلوب یا جذباتی فضا کے چوکھٹے میں بند بیانیہ کے تفاعل سے افسانہ خلق نہیں کرتے بلکہ ایک صورت حال ہوتی ہے جو بیان اور کردار کے تفاعل کو ہمارے لئے قابلِ قبول بناتی ہے اور جس کی بنا پر ہم ان سے انسانی جذبات کے دائرے میں رہ کر معاملہ کرتے ہیں۔ بیان غلام عباس کے یہاں وسیلہ ہے جس سے کہانی وجود میں آتی ہے۔ 'آنندی' اس کی بہترین مثال ہے۔ اس میں کردار کوئی نہیں

☆ محمد حسن عسکری: ''جھلکیاں'' صفحہ: ۸۸۸

، یہ بیانیہ اور صورت حال کے آپسی تعامل Interaction کا افسانہ ہے۔ کہانی کی بڑائی اس بات میں ہے کہ یہاں روایتی بیانیہ کا وہ عنصر موجود ہے، جہاں واقعہ یا صورت حال ہی سب کچھ ہوتا ہے۔ یعنی صورت حال اور واقعہ کے آپسی تعامل میں کردار کا عمل دخل بہت کم ہو اور واقعہ اس قدر پیش منظر میں ہو کہ کردار ہمیں غیر اہم معلوم ہونے لگے۔ 'آنندی' میں بیانیہ کی پکڑ اتنی مضبوط ہے کہ کہانی پڑھتے وقت ہم فرضی چیز کی تلاش نہیں کرتے ہمیں اس کی فکر ہی نہیں رہتی کہ یہاں کردار کتنے ہیں اور کردار نگاری کتنی۔ ایک شہر ہے جسے غلام عباس نے طاقت ور بیانیہ کی مدد سے عدم سے وجود میں آتے، آباد ہوتے اور چلتے پھرتے دکھایا ہے۔ 'آنندی' میں جو چیز بیش از بیش حاوی ہے، وہ دراصل وہی صورت حال ہے جو کہانی پن کو خلق کرتی ہے۔

> بلدیہ کا اجلاس زوروں پر تھا۔ ہال کھچا کھچ بھرا ہوا تھا اور خلاف معمول ایک ممبر بھی غیر حاضر نہ تھا۔ بلدیہ کے زیر بحث مسئلہ یہ تھا کہ زنان بازاری کو شہر بدر کر دیا جائے کیوں کہ ان کا وجود انسانیت، شرافت اور تہذیب کے دامن پر بدنما داغ ہے۔ بلدیہ کے ایک بھاری بھر کم رکن جو ملک و قوم کے سچے خیر خواہ سمجھے جاتے تھے، نہایت فصاحت سے تقریر کر رہے تھے۔ .... اور پھر حضرات! آپ یہ بھی خیال فرمائیے کہ ان کا قیام شہر کے ایک حصے میں ہے جو نہ صرف شہر کے بیچوں بیچ عام گزرگاہ ہے بلکہ شہر کا سب سے بڑا تجارتی مرکز بھی ہے۔ چنانچہ ہر شریف آدمی کو چار و ناچار اس بازار سے گزرنا پڑتا ہے علاوہ ازیں شرفا کی پاک دامن بہو بیٹیاں اور بازار کے تجارتی اہمیت کی وجہ سے یہاں آنے اور خرید و فروخت کرنے پر مجبور ہیں۔

> پانسو سے کچھ اوپر بیسواؤں میں سے صرف چودہ ایسی تھیں جو اپنے عشاق کی وابستگی یا خود اپنی دل بستگی یا کسی اور وجہ سے شہر کے قریب آزادانہ رہنے پر مجبور تھیں اور اپنے دولتمند چاہنے والوں کی مستقل مالی سرپرستی کے بھروسے بادلِ ناخواستہ اس علاقے میں رہنے پر آمادہ ہوگئی تھیں، ورنہ باقی عورتوں نے سوچ رکھا تھا کہ وہ یا تو اسی شہر کے ہوٹلوں کو اپنا مسکن بنائیں گی یا بظاہر پارسائی کا جامہ پہن کر شہر کے شریف محلوں کے کونوں کھدروں میں جا چھپیں

گی یا پھر اس شہر ہی کو چھوڑ دیں گی۔ یہ چودہ بیسوائیں اچھی خاصی مالدار تھیں۔ اس شہر میں ان کے جو مملوکہ مکان تھے، ان کے دام انھیں اچھے مل گئے تھے اور اس علاقے میں زمین کی قیمت برائے نام تھی اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ان کے ملنے والے دل وجان سے ان کی مالی امداد کرنے کے لئے تیار تھے۔ چنانچہ انھوں نے اس علاقے میں جی کھول کر بڑے عالیشان مکان بنوانے کی ٹھان لی۔ ایک اونچی اور ہموار جگہ جو ٹوٹی پھوٹی قبروں سے ہٹ کر تھی منتخب کی گئی۔ زمین کے قطعے صاف کرائے اور چابکدستی نقشہ نویسوں سے مکانوں کے نقشے بنوائے گئے اور چند ہی روز میں تعمیر کا کام شروع ہوگیا۔ دن بھر اینٹ، مٹی، چونا، شہتیر، گارڈر اور دوسرا عمارتی سامان لاریوں، چھکڑوں، خچروں، گدھوں اوانسانوں پر لد کر اس بستی میں آتا اور منشی حساب کتاب کی کاپیاں بغلوں میں دبائے انھیں گنواتے اور کاپیوں میں درج کرتے۔ میر عمارت معماروں کو کام کے متعلق ہدایات دیتے۔ معمار مزدوروں کو ڈانٹتے، مزدور ادھر ادھر دوڑتے پھرتے۔ مزدورنیوں کو چلا چلا کر پکارتے اور اپنے ساتھ کام کرنے کیلئے بلاتے۔

ایک دن ایک دیہاتی بڑھیا جو پاس کے کسی گاؤں میں رہتی تھی، اس بستی کی خبر سن کر آ گئی۔ اس کے ساتھ ایک خوردسال لڑکا تھا۔ دونوں نے مسجد کے قریب ایک درخت کے نیچے گھٹیا سگریٹ، بیڑی چنے اور گڑ کی بنی ہوئی مٹھائیوں کا خوانچہ لگا دیا۔ بڑھیا کو آئے ابھی دو دن بھی نہ گزرے تھے کہ ایک بوڑھا کسان کہیں سے ایک مٹکا اٹھا لایا اور کنوئیں کے پاس اینٹوں کا ایک چھوٹا سا چبوترہ بنا، پیسے کے دو دو شکر کے شربت کے گلاس بیچنے لگا۔ ایک کنجڑے کو جو خبر ہوئی، وہ ایک ٹوکرے میں خربوزے بھر کے لے آیا اور خوانچہ والی بڑھیا کے پاس بیٹھ کر: ''لے لو خربوزے۔ شہد سے میٹھے خربوزے۔'' کی صدا لگانے لگا۔ اس شخص نے کیا کیا گھر سے سری پائے پکا، دیگچی میں رکھ، خوانچہ میں لگا، تھوڑی سی روٹیاں مٹی کے دو تین پیالے اور ٹین کا ایک گلاس لے کر

آموجود ہوا اور اس بستی کے کارکنوں کو جنگل میں ہنڈیا کا مزا چکھانے لگا۔
ان بیسواؤں کے مکانوں کی تعمیر کی نگرانی ان کے رشتہ داریا کارندے تو کرتے ہی تھے۔ کسی کسی دن وہ دوپہر کے کھانے سے فارغ ہو کر عشاق کے ہمراہ خود بھی اپنے اپنے مکانون کو بنتا دیکھنے آجاتیں اور غروب آفتاب سے پہلے یہاں سے نہ جاتیں۔ اس موقع پر فقیروں اور فقیرنیوں کی ٹولیوں کی ٹولیاں نہ جانے کہاں سے آجاتیں اور جب تک خیرات نہ لے لیتیں اپنی صداؤں سے برابر شور مچاتی رہتیں اور انھیں بات نہ کرنے دیتیں۔ کبھی کبھی شہر کے لفنگے اوباش بے کار مباش کچھ کیا کر کے مصداق شہر سے پیدل چل کر بیسواؤں کی اس نئی بستی کی سن گن لینے آجاتے اور اگر اس دن بیسوائیں بھی آئی ہوتیں تو ان کی عید ہو جاتی۔ وہ ان سے ذرا ہٹ کر ان کے اردگرد چکر لگاتے رہتے۔

بستی میں ایک جگہ ایک ٹوٹا پھوٹا مزار تھا جو قرائن سے کسی بزرگ کا معلوم ہوتا تھا۔ جب یہ مکان نصف سے زیادہ تعمیر ہو چکے تو ایک دن بستی کے راج مزدوروں نے کیا دیکھا کہ مزار کے پاس سے دھواں اٹھ رہا ہے اور سرخ سرخ آنکھوں والا لمبا، تڑنگا مست فقیر، لنگوٹ باندھے چار ابرو کا صفایا کرائے اس مزار کے اردگرد پھر رہا اور کنکر پتھر اٹھا کر پرے پھینک رہا ہے۔ دوپہر کو وہ فقیر ایک گھڑا لے کر کنوئیں پر آیا اور پانی بھر بھر کر مزار پر لے جانے لگا اور اسے دھونے لگا۔ ایک دفعہ جو آیا تو کنوئیں پر دو تین راج مزدور کھڑے تھے۔ وہ نیم دیوانگی اور نیم فرزانگی کے عالم میں ان سے کہنے لگا: ''جانتے ہو یہ کس کا مزار ہے؟ کڑک شاہ پیر بادشاہ کا۔ میرے باپ دادا ان کے مجاور تھے۔'' اس کے بعد اس نے ہنس ہنس کر اور آنکھوں میں آنسو بھر بھر کے پیر کڑک شاہ کی کچھ جلالی کرامات بھی ان راج مزدوروں سے بیان کیں۔ شام کو یہ فقیر کہیں سے مانگ تانگ کر مٹی کے دو دیئے اور سرسوں کا تیل لے آیا اور پیر کڑک شاہ کی قبر کے سرہانے اور پائتی چراغ روشن کر دیے۔ رات کو

پچھلے پہر کبھی کبھی اس مزار سے، اللہ ہو، کا مست نعرہ سنائی دے جاتا۔ چھ مہینے گزرنے نہ پائے تھے کہ یہ چودہ مکان بن کر تیار ہو گئے۔

ایسے زمانے میں جب لوگ اپنی بات کہنے کے لئے تڑپ رہے تھے۔ بعض تیار شدہ موضوعات نئے لکھنے والوں کو اپنا ذریعۂ اظہار بنا کر دنیا کے سامنے آنا چاہتی تھیں۔ غلام عباس نے ایسے افسانے خلق کئے جو زبان و بیان کی سطح پر غیر معمولی طور پر صاف ستھرے اور فرضی الجھیڑوں سے پاک ہیں۔ مطالب کے اظہار پر قدرت غلام عباس کی قوتِ بیان کا بہترین مظہر ہے۔ عسکری صاحب نے درست کہا ہے:

> غلام عباس کی زبان آلائشوں اور الجھیڑوں سے پاک ہے۔ جن مطالب کو وہ بیان کرنا چاہتے ہیں ان کے اظہار پر قادر، اپنی صلاحیتوں سے واقف، اپنی حدوں کے اندر بالکل مطمئن اور ان سے متجاوز ہونے کے خیال سے گریزاں۔ یہ خوبیاں مجموعی اعتبار سے نئے افسانہ نگاروں میں کم یاب ہیں۔ عصمت چغتائی کی نثر کا تو خیر کہنا ہی کیا، وہ تو جتنا کہنا چاہتی ہیں اس سے کہیں زیادہ کہہ جاتی ہیں مگر غلام عباس کا یہ وصف ہے کہ وہ جو کہنا چاہتے ہیں اسے کہہ ضرور دیتے ہیں، یہ نہیں ہوتا کہ کہیں کوئی کسر رہ جائے اور پڑھنے والا تشنگی محسوس کرے وہ اپنی بساط سے بڑھ کر بات کہنے کی کوشش بھی نہیں کرتے جسے ان کی زبان یا اسلوب سنبھال نہ سکے۔ اگر انہیں کسی پیچیدگی یا باریکی کا بیان منظور ہوتا ہے تو وہ پہلے ٹھہر کے اسے سمجھ لیتے ہیں، اور پھر جس حد تک وہ ان کی گرفت میں آتی ہے اسی حد تک کہنے کی کوشش کرتے ہیں۔ چنانچہ ان کے انداز میں بڑا توازن، اعتدال اور قرار پیدا ہو گیا ہے جو بے حسی یا جمود ہرگز نہیں ہے۔ غلام عباس کی قوت بیان کا بہترین مظہر ان کا افسانہ 'آنندی' ہے۔ بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ زبان و بیان ہی نے اسے افسانہ بنایا ہے، ورنہ ایک چٹکلہ تھا مگر مجھے کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اظہار کے معاملے میں ان کی احتیاط اب حد سے زیادہ بڑھنے لگی ہے، سنبھال سنبھال کے قدم اٹھانا بڑی ضروری چیز ہے بلکہ نئے ادب کے ماحول میں تو قابل ستائش ہے۔ مگر اتنا سنبھلنا بھی اچھا نہیں کہ قدم ہی رکنے لگے۔ اس کشمکش میں پڑھنے والے کا

> ذہن جھٹکے کھانے شروع کر دیتا ہے۔ اسی وجہ سے آدمی افسانے کی فضا میں جذب ہوتے ہوتے پھر الگ ہو جاتا ہے۔ یہ چیز افسانے کی اثر انگیزی میں ذرا سی مانع ہوتی ہیں۔ ☆۱

عسکری صاحب نے غلام عباس کی زبان اور اظہار کے معاملے میں ان کے محتاط رویے سے متعلق بڑی بنیادی بات کہی ہے۔ 'آنندی' کی زبان میں جو اعتدال اور توازن ہے وہ غلام عباس کے کسب کا نتیجہ ہے۔ ایک ذاتی مشاہدے کو بیانیہ کی مدد سے پر جلال تخلیقی تجربے میں تبدیل کر دینا عباس کا ایسا کارنامہ ہے جو ان کے معاصرین میں صرف منٹو کے یہاں ملتا ہے۔ 'آنندی' کے متعلق خود غلام عباس کا بیان ہے:

> میرا افسانہ 'آنندی' بھی اسی قسم کے مشاہدے پر مبنی ہے جو میں نے طوائفوں کے علاقے کی تعمیر نو کے سلسلے میں مشاہدہ کیا۔ یہ علاقہ میرے راستے میں تھا اور میں ہر روز دفتر آتے جاتے اسے بنتا سنورتا دیکھتا رہتا تھا۔ مشاہدے کے ساتھ ساتھ تھوڑی سی خیال آفرینی افسانے کو کہاں سے کہاں پہنچا دیتی ہے۔ واقعہ صرف اتنا تھا کہ طوائفوں کو چاوڑی سے نکال دیا گیا تھا اور اس طبقے کو شہر سے کوسوں دور ایک اجاڑ مقام پر لے جا پھینکا گیا تھا۔ جب بیس برس بعد ان آبرو باختہ عورتوں کے اردگرد شہر آباد ہو گیا تو اس کی میونسپل کمیٹی نے بھی اپنے علاقے سے انھیں نکالنے کا مطالبہ کر دیا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ بعض دفعہ اس میں خیال آفرینی کرنی پڑتی ہے۔ ☆۲

غلام عباس نے 'آنندی' کی کہانی کو جس مشاہدے پر استوار کیا ہے مجموعی طور پر ان کی بعض دوسری کہانیاں بھی اس مرکز کے قریب آ جاتی ہیں۔ عباس کو انسانوں اور ان کی نفسیات سے دلچسپی ہے۔ ان کی تحقیق و تفتیش کا مرکز انسانی جبلت کا وہ احساس ہے جو انسان کو فریب اور دھوکے کے سہارے جینے اور اسی یوٹوپیا میں مسلسل فریب کھاتے رہنے کا حوصلہ بخشتا ہے۔ غلام عباس کی اس دلچسپی کے متعلق عسکری صاحب نے جو نظری بات کہی ہے اس پر ترقی ممکن نہیں۔ انہوں نے لکھا ہے کہ غلام عباس کی دلچسپی اور تحقیق و تفتیش کا مرکز یہ احساس ہے کہ انسان کے دماغ میں دھوکا کھانے کی بڑی صلاحیت ہے بلکہ فریب خوردگی کے بغیر اس کی زندگی اجیرن بن جاتی ہے اور وہ ہر قیمت پر کسی نہ کسی

☆۱ محمد حسن عسکری: ''ستارہ یا بادبان'' صفحہ: ۱۴۸

☆۲ غلام عباس: ''یہ صورت گر کچھ خوابوں کے'' مرتبہ: طاہر مسعود صفحہ: ۳۶

طرح کا ذہنی فریب برقرار رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ان کے مجموعے میں دس افسانے ہیں جن میں سے پانچ کا موضوع وضاحتاً یہی ہے اور یہی پانچ افسانے غلام عباس کے بہترین افسانے ہیں۔ ان افسانوں میں کردار یا تو کسی نئے فریب میں مبتلا ہوتے ہیں یا کسی فریب کا پردہ چاک ہوتا ہے۔ جواری کا ہیرو اپنے ذہنی فریب کے نشے میں ایسا مست ہے کہ وہ ذلیل ہونے کے بعد بھی نہیں چونکتا بلکہ اپنے آپ کو مخمور رکھنے اور دوسروں کو بھی اسی نشے کے دو ایک گھونٹ پلانے کی جان توڑ کوشش کرتا رہتا ہے۔ کتبہ میں باپ کے خوابوں کی عمارت توڈھے جاتی ہے مگر بیٹا باپ کی قبر پر کتبہ نصب کرا کے اپنے لئے اہمیت کا ایک نیا فریب ایجاد کرتا ہے۔ 'حمام میں' کے کرداروں کے سارے ذہنی فریب خاک میں مل جاتے ہیں اور وہ صاف صاف اس کا اعلان کر دینا چاہتے ہیں مگر پھر بھی ان فریبوں کے بغیر انہیں اپنی زندگی ہی ناممکن نظر آنے لگتی ہے۔ چنانچہ وہ اس شکست و ریخت کے احساس ہی کو اپنے شعور سے مٹانے کی فکر شروع کر دیتے ہیں۔ انہیں زندگی کی چند تلخ حقیقتوں کو راستہ دینا پڑتا ہے اور وہ اپنے مطالبات میں ترمیم گوارا کر لیتے ہیں تاکہ زندہ رہ سکیں۔ سمجھوتہ کے ہیرو نے اخلاقیات کی دیوار کے پیچھے جھانک کے دیکھ لیا ہے مگر وہ ذرا عملی قسم کا آدمی ہے۔ دل شکستہ نہیں ہوتا۔ اپنے نئے علم سے فائدہ اٹھاتا ہے مگر کون کہہ سکتا ہے کہ اس کی عقلیت پسندی بھی ایک فریب نہیں ہے؟ وہ سمجھتا ہے کہ میں نے اخلاقی اقدار سے سمجھوتہ کیا ہے مگر یہ سمجھوتا دراصل اس نے اپنے آپ سے کیا ہے اور ایک نئی قید کو آزادی سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ 'آنندی' میں ایک فرد کیا پوری جماعت نے اپنے آپ کو جان بوجھ کر دھوکے میں مبتلا کیا ہے۔ شہر آنندی کی تعمیر اور اس کی آبادی اور رونق میں درجہ بدرجہ اضافہ انسانی حماقت کے قصر کی تعمیر ہے۔ 'آنندی' میں جو نئی اینٹ دوسری اینٹ پر رکھی جاتی ہے، وہ اس قصر کو بلندتر اور مستحکم تر بناتی ہے۔ آنندی کیا بن رہا ہے ایک نیا فریب بن رہا ہے۔ اسی وجہ سے شہر کی تعمیر ایک خاص طنزیہ معنویت اختیار کر لیتی ہے اور اس کے طول طویل بیان ہی میں ساری افسانویت ہے۔ یوں دیکھنے میں تو شہر بسنے کی کہانی بڑے مزے لے لے کر بیان کی گئی ہے مگر دراصل یہ چٹخارہ ہی ایک دبا دبا زہر خندہ ہے، جیسے انسانی حماقت کے نئے سے نئے ثبوت مہیا کرنے میں مصنف کو لطف آ رہا ہو۔''

انسانی سائیکی پر اتنی غیر معمولی دسترس رکھنے والے غلام عباس کا فن ایک عرصے تک اس لئے بھی مرکز نگاہ نہ بن سکا کہ اس وقت کی سب سے طاقتور تحریک سے انہوں نے خود کو جوڑنے کی کوشش نہیں کی انہوں نے لکھا ہے:

میری چیزیں ترقی پسندانہ رہیں لیکن میں نے لیبل لگانا پسند نہیں کیا۔ اس

> تحریک سے میرا کوئی تعلق نہیں رہا میں سمجھتا تھا کہ ادب کو پروپیگنڈے کے طور پر استعمال کرنا غلط ہے۔ کسی سیاسی نقطۂ نظر کو ادب یا ڈرامے کے ذریعہ پھیلایا جائے تو میں اسے ادب نہیں سمجھتا۔ ترقی پسند تحریک دراصل کمیونسٹ تحریک تھی اور اسی لئے پروفیسر احمد علی اور احمد ندیم قاسمی اس تحریک کو چھوڑ کر بھاگ گئے کیونکہ وہ کمیونسٹ نہ تھے۔ ☆

غلام عباس نے کافی کچھ پڑھ لکھ رکھا تھا۔ جو افسانے انہوں نے لکھے وہ کسی اعتبار سے ہیٹے یا اس دور میں لکھے گئے نمائندہ افسانوں کے مقابلے میں کم رتبہ نہیں تھے باوجود اس کے انہیں وہ مقبولیت نہ مل سکی جو ان کے دوسرے معاصرین کے حصے میں آئی۔ غالباً پہلی بار محمد حسن عسکری نے اپنے مضمون میں غلام عباس اور ان کے فن کو نظر انداز کئے جانے کی بات کہی تھی۔ عسکری صاحب کی طاقتور تحریر نے غلام عباس کو فائدہ تو پہنچایا اور اب لوگ منٹو، کرشن چندر، بیدی اور عصمت کی طرح غلام عباس کے افسانے بھی کسی نو دریافت شدہ متن کی طرح پڑھنے لگے۔ قاری، عباس کو میسر آ گیا تھا لیکن نقاد کی بے توجہی کا سلسلہ تو آج تک جاری ہے۔ بہت کم لوگ یہ جانتے ہیں کہ 'آنندی' سے جس غلام عباس کی ادبی شہرت استوار ہوئی اس کی تصانیف کا دائرہ کتنا وسیع ہے۔ 'جزیرۂ سخنوراں' (۱۹۴۱ء) سے چل کر 'آنندی' (۱۹۴۷ء)، 'الحمرا کے افسانے'، 'جاڑے کی چاندنی' (۱۹۶۰ء)، 'اور پھر کن رس' (۱۹۶۹ء)، 'دھنک' (۱۹۶۹ء)، 'گوندنی والا تکیہ' (۱۹۸۳ء)، 'زندگی'، 'نقاب'، 'چہرے' (۱۹۸۴ء)، 'چاند تارا' اور ان کے علاوہ اعلیٰ پائے کے تراجم کا ایک تخلیقی سلسلہ ہے۔ کیا کچھ ہے اس میں۔ کتنے اعصاب شکن تجربے ہیں۔ بیانیہ کی تکنیک اور اس کے گرد گرد نمو پذیر کرداروں کا کتنا غیر معمولی مشاہدہ ہے اور ان سب سے بڑھ کر انسانی سائیکی کا کتنا غیر معمولی ادراک۔ تنوع کی بات کریں تو غلام عباس کا مقابلہ اردو کے صرف گنے چنے فکشن رائٹروں کے ساتھ ہی ہو سکتا ہے۔

(۲۰۰۹)

**

☆ غلام عباس: ''یہ صورت گر کچھ خوابوں کے'' مرتبہ: طاہر مسعود صفحہ: ۴۰

قرۃ العین حیدر —— تاریخ کا جبر یا تہذیبی بحران

منٹو کسی کی موت پر ماتمی مضمون لکھتے ہوئے بھی پوری سنگدلی سے کام لیتا تھا۔ گاندھی جی، قائد اعظم اور اختر شیرانی کی موت پر اس نے آنسو بھی بہائے اور شہر کا چکر لگا کر ایک ایک آدمی سے اس کا ردعمل بھی پوچھتا رہا تا کہ تنہائی میں مختلف پہلوؤں سے اس واقعے پر غور کر سکے، اسے الٹ پلٹ کر دیکھ سکے، اس کے اسباب اور نتائج کا تجزیہ کر سکے۔ میرا دل بھی چاہتا ہے کہ منٹو کی روایت پر عمل کروں اور قرۃ العین حیدر کی موت پر روؤں۔ لیکن سوچتا ہوں کہ آنسو بہا کر میں اپنے فرض سے سبکدوش نہیں ہوسکتا۔ قرۃ العین کے مرنے پر رونا یا نہ رونا یہ میرا ذاتی معاملہ ہے لیکن بحیثیت ادیب ان کے کارناموں کا تجزیہ کرتے وقت پوری سنگدلی سے کام لینا ایک نظری رویہ۔

جدید ہندوستان میں ادب کی بڑی علامتوں کے طور پر قرۃ العین اور ان کا ناول ''آگ کا دریا'' ہمیشہ موضوع بحث رہا ہے مگر یہ کتاب ایک عرصے تک میری پسندیدہ کتابوں میں شامل نہیں رہی۔ آصف فرخی نے فسانۂ عجائب کے متعلق ایک بار کہا تھا کہ وہ ان کتابوں میں سے نہیں ہے جنہیں وہ فرصت کے کسی بھی لمحے شلف سے نکال کر یوں ہی بیچ میں سے کہیں سے کھول لیتا ہے اور ایک مانوس ذائقے کا لطف اٹھاتا ہوا اس لذت اندوزی میں نئے نکتے اور نئی تفصیلات دریافت کرتا چلا جاتا ہے۔ وہ ہمیشہ اس کے پڑھنے سے جی چراتا رہا۔ اس نے جب بھی اس کا تصور کیا یہ کسی دیوار پر نصب بھوسہ

بھرے جانور کی طرح نمائشی، مصنوعی اور بے جان نظر آئی، اتنی مردہ اور ''ناقابل پڑھ'' کہ وہ فوراً اسے کلاسیک ماننے پر تیار ہو جاتا۔ اس کو کلاسیک ماننے کی ایک وجہ اور بھی تھی۔ وہ یہ کہ اس کتاب سے اسے بوئے مکتب آتی تھی، پرانے صندوقوں میں رکھے جانے والے گرم کپڑوں کی طرح جن کی تہوں میں کیڑے مار فنائل کی بوبس جاتی ہے۔

قرۃ العین کے فکشن اور خصوصاً ''آگ کا دریا'' سے میری ایسی ہی بیزار کن یادیں ایک عرصے تک وابستہ رہی ہیں۔ اس بیزاری کو ہوا دینے میں مدرس نقادوں کے وہ مضامین بھی اہم رول ادا کرتے رہے ہیں جو تنقید کے نام پر کلاس روم کے نوٹس سے زیادہ کچھ نہیں ہوتے۔ پاؤنڈ (Ezra Pound) نے اپنے مضمون ''استاد کا مشن'' میں لکھا تھا :

> اگر آپ دیکھیں کہ کوئی شخص شفاخانے میں ناقص تھرما میٹر پہنچا رہا ہے تو آپ اسے پرلے درجے کا کمینہ اور دھوکے باز تصور کریں گے۔ مگر عجب ستم ظریفی ہے کہ پچھلے پچاس برسوں سے امریکا میں ''خیالات'' کے ساتھ اسی قسم کا برتاؤ کیا جارہا ہے، اور خیالات کے ان بازی گروں سے کوئی پوچھنے والا نہیں کہ تمہارے منہ میں کتنے دانت ہیں۔ لہٰذا، اگر کوئی ایسا معجزہ ظہور میں آئے کہ مجھے Candy یا اٹلانٹک منتھلی کے مدیر اور اسی قسم کے دوسرے حضرات کو قتل کردینے کی سعادت نصیب ہوجائے، یا اگر میں ایسے ہی سیکڑوں حلیم الطبع اور خوش اخلاق اشخاص کو مار سکوں یا ملک بدر کرسکوں جنہیں اپنے معزز ہونے کا مکمل یقین ہے اور جو اپنی غلط بیانی یا ذہنی بودے پن پر شرمندہ ہونے کے قطعاً نااہل ہیں، تو مجھے گمان تک نہیں ہوگا کہ میں نے کسی آدم زاد کے خون میں ہاتھ رنگے ہیں۔

قرۃ العین پر لکھی گئی مدرس نقادوں کی پھُس، بے روح اور بودی تنقید اسی ناقص تھرما میٹر کی طرح ہے جس کا ذکر پاؤنڈ کر رہا ہے۔ ''آگ کا دریا'' جب میں نے پہلی بار پڑھا تو اس وقت میرا مطالعہ اور سوچنے کا ڈھنگ مختلف تھا اب جو میں اس کتاب کو پڑھتا ہوں تو ایسا لگتا ہے کہ اچانک ایک وسیع و بسیط دنیا میری دسترس میں آگئی ہے۔ کیا کچھ نہیں ہے اس کتاب میں کتنے اعصاب شکن تجربے ہیں، ادبیات عالم کا کس قدر مطالعہ ہے۔ تاریخ اور مختلف تہذیبوں کا کتنا بڑا تقابلی جائزہ ہے اور ان سب سے بڑھ کر Past کو Evoke کرنے کی غیر معمولی صلاحیت۔ قرۃ العین کی سب سے بڑی مضبوطی یہی

ہے کہ وہ ماضی بعید کو بڑی خوبی کے ساتھ اس کتاب میں دوبارہ خلق کر لیتی ہیں۔ یہاں ان کے سروکار Concern بڑی بڑی چیزیں ہیں۔ مثلاً:

- تاریخ کیا ہے؟
- انسان اور تاریخ کے درمیان کیا رشتہ ہے؟
- تاریخ انسان کی تخلیق کرتی ہے یا انسان تاریخ بناتا ہے؟
- جو واقعہ ماضی بن چکا ہے کیا اسے دوبارہ خلق کیا جا سکتا ہے؟
- ہمارے سامنے جو چیزیں آتی ہیں وہ بدل کے آتی ہیں یا وہی رہتی ہیں جو وہ پہلے تھیں؟
- تاریخ، تہذیب طبیعیات اور مابعدالطبیعیات میں کیا روابط ہیں؟
- سیاسی، ثقافتی، خودمختاری اور معاشرے پر اس کا عمل کیا صورت حال پیدا کرتا ہے؟
- مخصوص تاریخی یا جغرافیائی صورت حال کو دوبارہ زندہ کیا جا سکتا ہے؟
- وقت کیا ہے؟
- وقت کے آگے انسان کے نامکمل ہونے کا احساس
- وقت اور دنیا کی بے ثباتی کے آگے انسان کہاں کھڑا ہے؟
- تاریخ اور وقت کا جبر اٹل حقیقت ہے
- تہذیبی انسان کے لئے کسی اخلاقی یا ذہنی خول کے اندر رہنا کہاں تک ممکن ہے؟
- فطرت، انسان اور تاریخ کے مابین رشتے کی بازیافت
- تہذیبی، سماجی اور سیاسی مسائل کو حل کرنے میں اخلاق کی مدد کہاں تک سودمند ہوتی ہے؟
- کیا کوئی اخلاقیات اتنی مستقل ہو سکتی ہے جتنی انسانی زندگی؟
- حسن، صداقت، خلوص اور ریاکاری کے معنوں کی جستجو
- محض مطلقات اور مجردات سے محبت کر کے انسان خوشی حاصل کر سکتا ہے؟
- کیا انسان اور اشیاء کو ایک تجرباتی وحدت میں ڈھالا جا سکتا ہے؟

یہ اور ایسے ہی متعدد سوالوں کا جواب ڈھونڈتا یہ ناول ایک وسیع دور کی سماجی، سیاسی اور مذہبی تاریخ ہے جسے وقت کے عالمانہ مطالعہ کی ضرورت میں نہیں پڑتی۔ ماضی بعید میں اپنی جڑوں کو تلاش کر کے اسے پھر سے اسٹیج کے مرکز پہ لانے کی کوشش اس ناول کو بہت اہم بنا دیتی ہے۔ یہ کوئی ایسا کام نہیں کہ گئے اور کر آئے۔ چھوٹے فن کار تو خیر کیا بچتے ہیں، بڑے ادیب بھی اس ریاضت سے تھک کر کسی گوشے میں جا بیٹھتے ہیں۔ قرۃ العین پر گفتگو کرتے ہوئے فاروقی صاحب نے جو باتیں کہی ہیں ان پر ترقی ممکن نہیں:

> ''آگ کا دریا'' کے Concern کیا ہیں۔ ظاہر ہے بہت بڑے Concern ہیں کوئی شک نہیں کہ اس ناول کے بے انتہا بڑے مابعدالطبعیاتی Concern ہیں اور ان سروکاروں سے قرۃ العین حیدر نے پوری طرح سے الجھنے کی کوشش کی ہے چاہے وہ جو جہاں ناول ختم ہوتا ہے اس پر آپ کو ایک طرح بے اطمینانی ہو کہ ناول نگار نے آپ کو بہت گھمایا پھرایا لیکن بتایا نہیں کہ باہر کیسے نکلیں، لیکن ہوسکتا ہے یہ اس کی استواری ہو۔ ناول نگار پوزیشن نہیں لے رہی ہے اور آپ کے گلے میں پھندا ڈال کر دوڑا نہیں رہی ہے جیسا کہ پریم چند کرتے ہیں۔ تو ممکن ہے اس میں شامل ہو یہ بات کہ اگرچہ وہ آپ کو غیر مطمئن چھوڑ دے جیسے بالزاک آپ کو غیر مطمئن چھوڑتا ہے۔ بالزاک اپنے ناولوں میں دکھاتا ہے کہ دنیا میں دولت کی کتنی زیادہ بھر مار ہے۔ ہر چیز دولت ہی کے بل بوتے پر چلائی جا رہی ہے۔ شادی ہے تو، عشق ہے تو، موت ہے تو، چل رہے ہیں تو، وہ کہتے نہیں کہ اس سے کیسے بھاگیں چھوڑ دینا ہے آپ کو۔ یہ ہوسکتا ہے کہ قرۃ العین حیدر کی طرف سے یہ کہا جائے اور صحیح کہا جائے کہ صاحب ہم نے تو چھوڑ دیا ہے۔ ہم نے آپ کو دکھا دیا کہ ہندوستان ایسا ہے اور ہم اس کو یوں دیکھتے ہیں۔ اب اس میں اگر کوئی Trap ہے۔ اس میں کوئی Dilemma ہے۔ اس سے کیسے باہر نکلیں۔ یہ آپ کا معاملہ ہے۔ ان سب باتوں کے بنا پر ''آگ کا دریا'' کو بہت بڑا ناول قرار دینا چاہیے۔ چاہے اس سے آپ پوری طرح مطمئن نہ بھی ہوں۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ قرۃ العین حیدر کی ہر بات سولہ آنہ پکی ہے۔ بہت کمزوریاں بھی

ہیں۔مثلاً یہ کہ ان میں حس مزاح بہت کم ہے۔مثلاً وہ جسمانی معاملات میں
اکثر جگہ بہت کمزور پڑ جاتی ہیں۔خود انتظار حسین کمزور پڑ جاتے ہیں،تو ان کی
کیا ہستی ہے،تو اس طرح کی چیزیں ہیں۔ بیان کرنے جب بیٹھتی ہیں وہ
Substained صورت حال کا بیان نہیں کر سکتیں۔ ہمیشہ نثر ان کی لڑکھڑا جاتی
ہے۔تو یہ ہے۔کوئی ضروری نہیں ہے ہر آدمی ڈکنس ہے،دستوئفسکی ہے،دنیا
کے بڑے بڑے ناول نگار ہیں ان کے یہاں بہت سی خرابیاں ہیں۔ یہ کوئی
ایسی بات تھوڑی ہے کہ اس کے بنا پر ہم یہ کہہ دیں کہ ہم ان کو نہیں مانتے۔

قرۃ العین کی نثر میں مختلف عناصر کی موجودگی اسے اچھا خاصہ ملغوبہ بنا دیتی ہے۔جس کا شکوہ فاروقی کو بھی ہے اور نثر کی یہی خامی مجھے اس کتاب سے برسوں دور رہنے پر مجبور کرتی رہی ہے۔مطالعہ کے پہلے دور میں قرۃ العین کا وہ مخصوص اسلوب جسے شعور کی رو کا نام دیا جاتا ہے۔میری سمجھ سے بالاتر تھا۔نثر کے ساتھ ساتھ اس رو سے بھی مجھے خاصی ایلرجی تھی۔لیکن اب جو اس مخصوص اسلوب کا جادو ناول میں محسوس کرتا ہوں تو ایک دوسرا ہی منظر نظر آتا ہے۔اس تکنیک کو زیادہ تر ناقدین جوائس کے مخصوص اسلوب سے تعبیر کرتے ہیں۔عسکری صاحب کہتے تھے کہ ادبی اعتبار سے شعور کی رو بذات خود کوئی قابل قدر چیز نہیں بلکہ اس میں غیر محتاط لکھنے والے کو گمراہ کر دینے کی صلاحیتیں زیادہ موجود ہیں۔ اس تکنیک کی دشواری یہ ہے کہ ایک طرف تو حقیقت ہاتھ سے نہ جانے پائے اور دوسری طرف معنویت اور جمالیاتی حسن بھی برقرار رہے۔یہ انداز یوں ہی مجذوب کی بڑ نہیں ہے،یہاں ایک ایک لفظ کو مختلف حیثیتوں سے ٹھوک بجا کر دیکھنا پڑتا ہے۔شعور کی رو تو ایک غیر منطقی اور ماورائے عقل چیز ہے۔''آگ کا دریا'' میں قرۃ العین کا کمال یہی ہے کہ شعور کی رو کا پیچھا کرتے وقت ہیئت اور معنویت ہاتھ سے نہیں جاتی۔ یہاں عبارت کا مطلب بھی گنجلک نہیں ہوتا،فقروں میں ایک مقامی معنویت بھی ہوتی ہے اور تسکین آور جمالیاتی وحدت بھی۔ یہاں تاریخ،تہذیب،سماج اور انسان ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔وارث علوی نے درست کہا ہے :

مجھے کہنے دیجیے کہ ''آگ کا دریا'' سے لے کر ''تیز ہوا میں تنہا پھول'' تک
نئے لکھنے والوں نے جس جس طرح اپنی جڑوں کو پانے کی کوشش کی ہے وہ
بذات خود ایک مثبت رویہ کی نشان دہی کرتا ہے۔ ایک آدرشی انسان اور
دوسرے ملکوں کی نقل پر قائم ایک آدرشی سماجی نظام کی لگن میں ہم تو یہ بھی

فراموش کر چکے ہیں کہ ہمارا سماج اور اس سماج کا انسان کیا ہے اور کیسا ہے۔

اپنی جڑوں کو پانے کی کوشش قرۃ العین کے یہاں حاوی رویہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کی اساس پر انہوں نے جو تجربے کئے، اردو ناول کی تاریخ میں اس کی مثال شاذ ہے۔ قرۃ العین اور ''آگ کا دریا''، تخلیقی سحر کاری سے بھرا پڑا ہے۔ ان کی اپنی طاقت بھی ہے اور کمزوریاں بھی۔ اور کمزوریاں کس میں نہیں ——— کیا جوائس ——— اور کیا لارنس۔

(۲۰۰۷)

**

اردو نثر کی روایت اور مولانا ابوالکلام آزاد کی نثر

شاعری کی طرح ہماری نثر کا بھی ایک واضح اور ارتقا یافتہ نظریہ رہا ہے۔ زمانے کے انقلاب نے جس طرح ہمارے نظریۂ شعر کو بیشتر لوگوں کے ذہن سے محو کر دیا، اسی طرح نثر کی شعریات بھی ہم سے کہیں کھو گئی ہے اور اگر کھوئی نہیں تو کم سے کم دور ضرور جا پڑی ہے۔ ہم یہ سمجھ بیٹھے ہیں کہ میر امن اور حیدر بخش حیدری نے جس قبیل کی نثر لکھی وہی اصل نثر ہے اور عطا حسین تحسین اور طلسم ہوش ربا والے جاہ اور قمر نے جو نثر لکھی وہ نثر نہیں بلکہ بڑے اور پیچیدہ جملوں کا ایسا ملغوبہ ہے جسے محمد حسن عسکری، کلیم الدین احمد اور فاروقی جیسے رجعت پسند نقادوں نے فنائل کی گولیاں ڈال ڈال کر زندہ رکھا ہوا ہے۔ ہم لوگوں نے یہ فرض کر لیا کہ فسانۂ عجائب یا نوطرز مرصع میں الفاظ و محاورات کا لجلجا ڈھیر نثر کی کوئی بگڑی یا بگاڑی ہوئی چیز ہے اور یہ آپ ہی آپ پیدا ہو گئیں اور ان کے پیچھے نثر کی کوئی روایت نہ تھی۔ فسانۂ عجائب یا نوطرز مرصع کی نثر کو دیوار پر نصب بھوسا بھرے جانور کی طرح نمائشی اور نا قابل پڑھ سمجھنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ خیال کی نثر ہمارے یہاں کبھی پیدا ہی نہ ہو سکی۔ ابوالکلام آزاد اور نیاز فتح پوری کی نثر کا جھول بھی غالباً اسی بنیادی تصور کا نتیجہ ہے۔ مولانا کی نثر خیال محض کی نثر نہیں بلکہ اپنے جذبات اور تعصبات کے بارے میں کوئی نیا خیال پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ جذبے اور خیال کو ایک اکائی کی شکل میں پیش کرنا یا خیال کو جذبے اور جذبے کو خیال میں تبدیل کرنا آزاد کی طاقت سے باہر رہا ہے۔

نثر آزاد کے یہاں صرف بیان کا وسیلہ ہے، بنیادی جبلتوں کا نہیں۔ بلکہ بیان بھی وہ جس سے لوگ اچھی طرح واقف ہوں اور بوئے مکتب کی وجہ سے فوراً پہچان لیں۔ آزاد کی نثر بیان اور جذبے کے پھیلاؤ سے اس قدر پریشان ہے کہ اس کی خوبی مسلسل برقرار نہیں رہی۔ روانی، سلاست اور اسلوب جلیل بمعنی Grand Style کی خوبیاں تک دس پندرہ سطروں سے آگے نہیں چلتیں، بیچ میں سلسلہ ٹوٹ جاتا ہے اور تھوڑی دیر ہانپنے کے بعد آگے بڑھتا ہے۔ اس آپا دھاپی میں جز و اور کل کا تعلق قائم نہیں رہتا اور نثر نگار کو یہ ترکیب آسان لگتی ہے کہ اجزا کو اپنی اپنی جگہ حسین بنا دیا جز و میں کل سمٹ ہی آئے گا۔ ایک آزاد ہی کیا اردو کے بیشتر جدید نثر نگاروں کا یہی رویہ رہا۔ عرصہ ہوا اردو نثر کے مختلف اسالیب پر گفتگو کرتے ہوئے عسکری صاحب نے کہا تھا:

> ہمارے لکھنے والوں کی سب سے بڑی خامی شروع سے یہ رہی ہے کہ ان کا ذہنی عمل چاہے کسی قسم کا بھی ہو، بہر حال اس میں تسلسل نہیں ہوتا۔ بس رہ رہ کے بجلی سی چمکتی ہے، اور پھر غائب ہو جاتی ہے۔ قصہ یہ ہے کہ ہماری نثر ایسے زمانے میں پیدا ہوئی جب کوئی بڑی ذہنی تحریک ہمارے معاشرے میں موجود نہیں تھی............اور نہ آج تک پیدا ہوئی۔ یوں ہونے کو سیاسی، معاشرتی یا مذہبی تحریکیں سامنے آتی رہی ہیں، لیکن میرا مطلب اس قسم کی ذہنی تحریک سے ہے جو خود ذہن پر غور کرے۔ اس کے بغیر آدمی کو سوچنا نہیں آتا اور مسلسل اور مربوط فکر کی صلاحیت کے بغیر نثر کبھی ترقی نہیں کر سکتی۔ ☆

مربوط فکر اور حسیاتی تاثر پر مکمل گرفت نہ ہونے کی وجہ سے مولانا یا ان کے قبیل کے نثر نگار چیزوں کی جزوی تفصیلات تو پیش کر دیتے ہیں مگر انہیں ایک انفرادی وجود اور شخصیت عطا کرنے میں ان کی نثر ڈگمگا جاتی ہے۔ دراصل پیچیدہ تصویر پیش کرنا یا جذبات کا تجزیہ کرتے ہوئے جذبے اور خیال کو ایک دوسرے میں سمونا ایک ایسا مقام ہے جو فرد اور معاشرہ دونوں کو تہذیب کی نہایت ہی بلندی پر پہنچ کر ہی حاصل ہوتا ہے۔ یہاں مابعد الطبیعیاتی فکر ہماری رہنمائی کرتی ہے اور جدلیاتی لفظیات کے بغیر کام نہیں چلتا۔ آزاد کی نثر ہمیں مرعوب تو ضرور کرتی ہے لیکن شکوہ الفاظ کی دھوم دھام اور تصنع نے انہیں اتنا موقع ہی نہیں دیا کہ وہ مشکل اور پیچیدہ تخلیقی عمل کے لئے استعاروں کی تلاش میں نکلتے۔ مولانا کی نثر ایسی تھی بھی نہیں کہ وہ استعاروں کا بوجھ اٹھا سکتی ان کی نثر کا سلسلۂ نسب تو کچھ اور ہی تھا۔ آزاد پر

☆ محمد حسن عسکری: ''کچھ اردو نثر کے بارے میں''، مشمولہ: مجموعہ محمد حسن عسکری، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۰ء، صفحہ: ۲۹۸

گفتگو کرتے ہوئے فاروقی صاحب نے ایک دفعہ بات کہی تھی کہ:

> آزاد کا اسلوب ایک خاص روایت کا نمائندہ ہے۔ اب یہ اور بات ہے کہ جس تہذیب کے سائے میں وہ روایت پروان چڑھی تھی وہ تہذیب ہی ختم ہوگئی، اس کا نظریہ کائنات بڑی حد تک لوگوں کے ذہنوں سے محو ہو گیا۔ اس لئے ابوالکلام آزاد کی نثر آج ہمیں خوش گوار یا ناخوش گوار عجوبہ معلوم ہوتی ہے۔ ابوالکلام آزاد کی نثر کا سلسلۂ نسب سمجھنے کے لئے ہمیں ان کے بعض معاصر علما اور صوفیا کی نثر کو بھی پڑھنا چاہیے۔ مثلاً اگر مولانا اشرف علی تھانوی کی نثر، خاص کر ان کے مواعظ ہمارے سامنے ہوں تو بات زیادہ آسانی سے واضح ہوسکتی ہے۔

آزاد اور مولانا تھانوی کی نثر کو ایک ہی عالم کی چیز کہنے کے پیچھے فاروقی صاحب کے یہاں یہ تھیس کام کر رہی تھی کہ دونوں کا اسلوب ایک ہی سلسلۂ نثر کی مختلف انتہاؤں کو محیط ہے۔ جن لوگوں نے محمد حسن عسکری اور فاروقی دونوں کو پڑھا ہے وہ یہ جانتے ہیں عسکری صاحب مولانا تھانوی کی نثر کو پسند کرتے تھے اور آزاد کا اسلوب نثر انہیں اتنا ہی ناپسند تھا جتنا نیاز فتح پوری وغیرہ کی نثر۔ عسکری صاحب کے علی الرغم فاروقی کو دونوں کی نثر پسند ہے لیکن آزاد کی نثر کی بعض خامیوں کی طرف عسکری صاحب نے جو اشارے کئے تھے انہیں فاروقی صاحب نے تفصیل کے ساتھ سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ رسکن John Ruskin کے حوالے سے انہوں نے کہا ہے کہ بڑھاپے میں اس نے خاصا سادہ اسلوب اختیار کرلیا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ جوانی میں اس کا اسلوب عبارت آرائی اور تزئین سے اس قدر گراں بار تھا کہ اصل بات (یعنی وہ معلومات جس کی ترسیل مقصود تھی) دب کر رہ جاتی تھی۔ اپنی تبدیلی اسلوب کے بارے میں اس نے بڑی مزے دار بات لکھی ہے کہ اب اگر میں کسی کا گھر جلتا ہوا دیکھوں تو کہوں گا کہ:

Sir, your house is on Fire.

لیکن جوانی میں اس بات کو میں یوں کہتا:

> Sir the abode in which you probably passed the delightful days of youth is in a state of inflammation.

ظاہر ہے کہ دوسری عبارت میں بہت سی غیر ضروری قیاس آرائی ہے جو معلومات کی نقاب اوڑھے ہوئے ہے، اور دراصل اطلاع کو اتنا گھما پھرا کر پیش کیا گیا ہے کہ جب تک سمجھ میں آئے گھر کا

بڑا حصہ جل چکا ہوگا۔ ابوالکلام آزاد کا یہی المیہ تھا۔ ان کی نثر بعض بہترین روایتوں کی امین ہے، لیکن اس کا استعمال وہ غلط طرح سے کرتے ہیں۔ مولانا شاہ اشرف علی تھانوی مشکل استعمال کرتے ہیں تو اس لئے کہ وہ کوئی ادق یا باریک بات کہہ رہے ہیں۔ ابوالکلام آزاد مشکل زبان استعمال کرتے ہیں صرف طبیعت کا جوش اور مزاج کا تلاطم ظاہر کرنے کے لئے۔ ☆

آزاد کی نثر کے متعلق یہ نظری گفتگو فاروقی جیسے ذہین آدمی کے لئے ہی ممکن تھی ورنہ یوں تو ڈھونڈنے والوں کو آزاد کے یہاں روانی، سلاست اور صفائی بھی ملی، اور استدلال اور قوت الفاظ سے مرعوب و مغلوب کرنے کی صلاحیت بھی۔ تحسین نے نوطرز مرصع کی نثر کو رنگین اسلوب میں نئی ایجاد کا نام دیا تھا۔ صنائع بدائع، تشبیہ و استعارہ، قافیہ اور ترصیع وغیرہ کا کامیاب استعمال اس نثر کی طاقت تھی۔ نوطرز مرصع میں یہ چیزیں محض بناو سنگار یا تزئین کے لئے استعمال نہیں کی گئیں بلکہ اشکلاوسکی کے لفظوں میں یہ اپنا مقصود آپ تھیں۔ محض وضاحت کی خاطر تشبیہیں تو آزاد کی نثر میں بھی بہ کثرت ملتی ہیں مگر ان کی مار بس یہیں تک ہے یہاں خیال اور جذبے کی جزوی تفصیلات تو ہیں مگر ان تفصیلات کو ایک مکمل وحدت کی شکل دینے والے تخلیقی استعاروں کی مثالیں بڑی کاوش کے بعد ہاتھ آتی ہیں۔ ''تذکرہ'' کا مطالعہ کرنے والا قدم قدم پر اس قسم کی عبارتوں پر رکتا ہے۔

(۱) شیخ عبداللہ جب سامنے پہنچے تو بے باکانہ گردن اٹھائے جا کھڑے ہوئے اور السلام علیک کہا۔ میاں بھوہ نے کہ کسی نہ کسی طرح سلیم شاہ کے گیظ وغضب سے ان کو بچانا چاہتا تھا، گردن پکڑ کے جھکا دی اور کہا، بادشاہوں کو یوں نہیں یوں، سلام کرتے ہیں۔ اس پر شیخ نے گرج کے کہا ''جو سلام کہ سنت ہے اور صحابہ اللہ کے رسول کے سامنے کیا کرتے تھے، یہی ہے۔ اس کے سوا میں اور کوئی سلام نہیں جانتا

(۲) طرح طرح کے ظنون فاسدہ جو آراے مشتتہ وقیاسات متخالصہ وسل متفرقہ، وطرائق قددہ وقواعد متناقضہ وتاویل الجاہلین وانتحال المبطلین وجہل......کا مجموعہ بنادی گئی۔

ان دونوں اقتباسات میں محض خالص معرب الفاظ کا نہیں، بلکہ اسلوب کا بھی فرق ہے۔ فاروقی نے جو یہ بات کہی تھی کہ مولانا نے اپنی نثر کا استعمال غلط طرح سے کیا تو ان کے پیش نظر اسی قسم کے نمونے تھے۔ جو شخص اقتباس نمبر۱ کی طرح کا متن بنا سکتا تھا اس نے اقتباس نمبر۲ والے اسلوب

☆ شمس الرحمٰن فاروقی: ''جب سے دیکھی ابوالکلام کی نثر'' مطبوعہ: شب خون ۲۳۹ صفحہ: ۶۵

میں لکھ کر علمی نثر کے بجائے علمی نثر کی پیروڈی پیش کی۔ آزاد کی نثر اور اسالیب بیان کے بارے میں دعوے تو ہم نے بڑے بڑے کر لئے اب ذرا یہ بھی دیکھ لیں کہ ان کی نثر اپنے تمام تر جاہ و جلال کے باوجود اپنے منصب سے کیوں اتر گئی۔

(۲۰۰۹)

**

نئی نسل اور شناخت کا مسئلہ ☆

بھائی صاحب! یہ سب Identity Crisis کا چکر ہے۔ یہ جو لوگ ہیں، چیخ پکار کر رہے ہیں، اپنی ادبی شناخت کے لئے، خود پر گفتگو کے لئے۔ تو یہ کون لوگ ہیں، ادبی شناخت بہت بڑی چیز ہے مگر بھائی صاحب! شناخت کے نام پر اگر ادب ہی ہاتھ سے جاتا رہا تو ایسی شناخت کو کہاں ڈھوتے پھریں گے۔ یہ جو نئے لوگوں کو جدیدیوں سے الگ کہلانے کا بڑا اپکا ہے تو بھائی میرے، ادب کا منظر نامہ اسکول کا کلاس تو ہے نہیں کہ ہر ۴۵ منٹ کے بعد ایک گھنٹی بجی اور دوسرا کلاس شروع۔ میلانات تو ادبی شعور کا حصہ ہیں، یہ کوئی خارجی چیز تو نہیں کہ راتوں رات منظر نامہ بدل جائے اور آگے والے پچھلوں کو راہ دے دیں۔ بات یہ ہے کہ جب کچھ لوگ پوری طرح قائم ہو جاتے ہیں تو وہ پیچھے آنے والوں کو راستہ کم دیتے ہیں۔ لیکن ادب میں ان بڑے سایوں کا احساس بھی تو ضروری ہے جو آپ کا راستے روکتے ہوئے معلوم ہوں۔ یہ جو نئے لوگ مطالبہ کرتے ہیں کہ ہمیں تسلیم کرو، ہم پر لکھو، ہم پر بھی گفتگو ہونی چاہئے، تو یہ لوگ جو مطالبہ کرتے ہیں کہ فاروقی صاحب لکھیں ان پر، نارنگ صاحب اور فضیل جعفری صاحب لکھیں ان پر، تو یہ سب فضول ہے۔ بھائی میرے! کسی آواز کو قائم ہونے میں تھوڑا وقت لگتا ہے، اسلوب کو بننے میں بھی وقت لگتا ہے۔ تو ذرا اپنی آواز کو پہچانو، اسلوب کو پاؤ، تب کوئی

☆ یہ گفتگو سہ ماہی 'اثبات' بمبئی کے مدیر اشعر نجمی کے چند سوالوں سے متعلق ہے۔ گفتگو پہلے ریکارڈ کی گئی اور پھر اسے کاغذ پر منتقل کیا گیا۔

بات بنتی ہے۔ جن بڑے لوگوں کا میں نے ذکر کیا، تو ان میں تو فاروقی صاحب کی حیثیت جدیدیت کے میر کارواں کی ہے۔ پھر نارنگ صاحب ہوں فضیل جعفری صاحب ہوں وارث علوی یا شمیم حنفی صاحب ہوں، سبھی جدیدیت کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں۔ انہوں نے بہت کافی لکھا پڑھا ہے، ہر مقام پر رواں ہیں۔ انہوں نے مباحث اُٹھائے ہیں اور ممکنہ جواب فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔ تو اب بتایئے! کیا ہماری نسل ان لوگوں سے زیادہ لکھنے پڑھنے کا دعویٰ کرسکتی ہے۔ عجیب بات ہے کہ جدیدیوں سے الگ اپنی شناخت پر اصرار کرنے کے باوجود یہ لوگ انہی ناقدوں کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھ رہے ہیں جو دراصل پکے جدیدیئے ہیں۔

تو سمجھ رہے ہیں نا آپ میری بات! یہ جو آپ نے کہا ہے، یا سوال اٹھایا ہے جو کہہ لیجئے، تو یہ سوال تو ہے Relevent ۔ بھائی میرے! کسی ادبی نسل کو تاریخ، دن، سال اور مہینے سے تو نہیں پہچانا جاسکتا۔ شناخت کا مسئلہ زمانی کم ہے۔ کچھ چیزیں ہوتی ہیں، جو نئے لوگوں کو پریشان کرتی ہیں، اظہار کے لئے راستہ چاہتی ہیں۔ تو یہ چیزیں اپنے مخصوص اسلوب میں ظاہر ہوجاتی ہیں۔ یہ اختصاص ہوتا ہے جو نئے لوگوں کے ساتھ لگا رہتا ہے۔ نئی نسل اگر ترقی یافتہ ذہن رکھتی ہو تو کچھ چیزوں کو اپنی سطح سے بلند بھی کرسکتی ہے۔ بعض دفعہ تو پرانے لوگ محض اس لئے Relevent ہوجاتے ہیں کہ نئے لوگوں کی روشنی میں پڑھے جارہے ہوتے ہیں۔

تو یہ معاملہ لگا رہتا ہے۔ اب آپ دیکھئے کہ عربی میں دو متناقض مثلیں مشہور ہیں۔ ایک یہ ہے کہ کم ترک الاول لالآخر (یعنی اگلے بہت کچھ پچھلوں کے لئے چھوڑ گئے ہیں) اور دوسری مثل یہ ہے کہ باترک الاول لالآخر (یعنی اگلوں نے پچھلوں کے لئے کچھ نہیں چھوڑا) ان دونوں مثلوں میں جیسا کہ حالی نے تطبیق کی ہے کہ اگلے بہت سی ادھوری باتیں چھوڑ گئے ہیں تاکہ پچھلے ان کو پورا کریں لیکن انہوں نے پچھلوں کے لئے کوئی چیز ایسی نہیں چھوڑی جس کا نمونہ موجود نہ ہو۔ تو آپ کہئے کہ جدیدیوں نے کون سی ایسی بات کہی جو میر، سراج، انیس اور آگے جائیں تو غالب کو بھی لے لیجئے، ان لوگوں کے یہاں نہیں ملتی۔ شعریات تو وہی ہے میرے بھائی جس کے اندر رہ کر میر نے بھی کہا اور شہریار اور ظفر اقبال بھی کہہ رہے ہیں اور فرحت احساس، شہناز نبی اور خواجہ جاوید اختر بھی کہیں گے.....
جدیدیوں نے یہ کیا وہ کیا، چلو سب مانتے ہیں کہ بہت خراب ہیں جدیدیئے مگر تخلیقی زبان کی چار اکائیوں سے جو فائدہ جدیدیوں نے اٹھایا اس کو بھی تو تسلیم کرو۔ فاروقی صاحب نے اپنی تہذیب اور روایت میں اپنی مضبوطی تلاش کی اور غزل کی شعریات جو ہم سے کھو چکی تھی یا ہمارے ہاتھوں سے نکل

گئی تھی جو کہہ لیجئے، تو اسے اسٹیج کے مرکز پر کس نے لا کھڑا کیا؟ فاروقی صاحب سے پہلے یہ کام کس نے کیا؟ کسی نے نہیں۔ عسکری صاحب نے البتہ کچھ اشارے کئے تھے مگر وہ بہت دور تک نہیں گئے۔ اب آپ دیکھئے کہ ان باتوں کے تعلق سے فاروقی صاحب کے یہاں ایک نظام ملتا ہے۔ اور فاروقی ہیں کون؟ جدیدیت کے سب سے بڑے آدمی۔ مگر کیا آپ مجھے کوئی ایسا آدمی دکھا سکتے ہیں جسے کلاسیکی ادب پر بھی ایسا ہی قابو ہو جیسا کہ فاروقی صاحب کو ہے۔ تو یہ جدیدیت اور کلاسیکیت کے ڈانڈے یہاں کس طرح مل جاتے ہیں۔ بھائی میرے! جب کوئی ادبی رویہ یا کوئی ادبی میلان سامنے آتا ہے تو اچھی اور بری دونوں طرح کی چیزیں ساتھ لاتا ہے، اس سے اچھی چیزیں لے لیجئے، بری کو چھوڑ دیجئے۔ پورے میلان کو برا کہنے کی کیا ضرورت ہے۔ ابھی لکھئے نا آپ! وقت آئے گا تو لوگ آپ پر بھی لکھیں گے۔ ایسے امتیازات بھی سامنے آئیں گے جن کی بنیاد پر آپ کا اختصاص الگ قائم ہوگا مگر ضد تو نہ کیجئے کہ ابھی مانو، ابھی لکھو۔

نئی نسل کے یہاں جو یہ خوف ہے تو درست ہی ہے کہ اگر ہم جدیدیوں سے الگ کوئی شناخت نہ بنا پائے تو کس کو پڑی ہے کہ شاعری میں ظفر اقبال، شہریار، احمد مشتاق اور افسانے میں سریندر پرکاش، بلراج میزا اور انور سجاد کو چھوڑ کر ہم لوگوں پر لکھے گا۔ تو یہ ایک عدم تحفظ کا خدشہ تو ہے۔ مگر اس سے گھبرانے کی ضرورت نہیں اور نہ ہی چیخ پکار کرنے کی ضرورت ہے، جدیدیئے اپنا نقاد خود ساتھ لائے تھے۔ اگر آپ کی نسل نے مشرقی شعریات کی آٹھ سو سالہ تاریخ کو سنجیدگی سے پڑھا ہوگا، اردو ادب کی کم و بیش چار سو سالہ تاریخ اگر اس کے ادبی شعور کا حصہ ہوگی تو وہ بھی اپنا نقاد خود پیدا کر لے گی۔ بڑے لوگوں سے شکوہ تو نہ کیجئے کہ انہوں نے ہم پر نہیں لکھا۔ ارے بھئی! انہیں اور بھی تو کام ہیں۔ اب دیکھئے کہ ہم پر اور آپ پر تو کوئی بھی لکھ دے گا مگر داستانوں پر کون لکھے گا، ہند+ ایرانی تہذیب و روایت پر کون لکھے گا، شعریات پر کون لکھے گا۔ ویسے یہ بات بھی غلط ہے کہ فاروقی نے نئے لوگوں پر نہیں لکھا یا کم لکھا۔ آپ ان کی کتاب 'معرفت شعرنو' دیکھئے اس کتاب میں فراق، فیض، راشد اور ظفر اقبال جیسے بزرگ اور سینئر جدید شعرا سے لے کر شارق کیفی، خواجہ جاوید اختر اور انعام ندیم جیسے نوآمدہ شاعروں پر سیر حاصل گفتگو موجود ہے۔ تنوع کی یہ کیفیت نئی شاعری پر لکھی گئی کسی دوسری تنقیدی کتاب میں کم سے کم مجھے تو نظر نہیں آتی تو یہ باتیں سمجھئے، اور ادبی سیاست دانوں کے ہاتھوں میں جانے سے بچئے۔ شناخت کا مسئلہ اتنا بڑا نہیں ہے۔ اصل مسئلہ ادب تخلیق کرنے کا ہے اگر ادب بچ گیا تو شناخت بھی قائم ہو جائے گی۔ نئی نسل جو تازہ دم بھی ہے اور ادب کا پختہ شعور بھی رکھتی ہے۔ تو اسے چاہئے کہ ان ادبی

پینتروں کے بجائے ادب پر سنجیدگی سے غور کرے اور سب سے پہلے کلاسیکی ادب سے اپنا رشتہ استوار کرے۔ اگر ادب کے بنیادی مسائل کا شعور اس نسل کو ہو گیا تو پھر خارجی چیزوں سے اس کا دھیان خود بخود ہٹ جائے گا۔ آپ اچھا ادب تخلیق تو کیجئے، اس کی فکر نہ کیجئے کہ کون ہم پر لکھتا ہے اور کون نہیں، وقت سب کا فیصلہ کر دے گا۔ کسی چیز کو قائم ہونے میں تھوڑا وقت لگتا ہے۔ مگر جب وہ چیز قائم ہو جاتی ہے تو پھر معمولی ٹکر سے نہیں گرتی۔

یہ جو تنہائی اور مایوسی والی بات کہی ہے آپ نے، تو ٹھیک ہے، جدیدیوں نے ان چیزوں میں غیر معمولی دلچسپی لی ہے، تو آپ کہئے کہ اس میں غلط کیا ہے، آپ کلیات میر دیکھئے سراج کو پڑھئے، مصحفی کو پڑھئے۔ میر کا شعر ہے حافظے سے لکھ رہا ہوں۔ غالباً ایسا ہی کچھ کہا ہے میر نے۔

یک بیاباں بہ رنگ صوت جرس
مجھ میں ہے بے کسی و تنہائی

تو اب کیا کہیں گے آپ! چلئے ہم اردو والے ہیں، اپنے لوگوں کو کم گھاس ڈالتے ہیں تو بودلیئر کو بھی سنئے۔

پراسرار آدمی! ذرا یہ تو بتا کہ تو سب سے زیادہ کس سے محبت کرتا ہے
اپنے باپ سے، ماں سے، بہن سے یا بھائی سے؟
میرا نہ تو کوئی باپ ہے نہ ماں، نہ بہن، نہ بھائی
اپنے دوستوں سے؟
یہ تو تم نے ایسا لفظ استعمال کیا ہے جس کا میں آج تک مطلب نہیں سمجھا
اپنے ملک سے؟
مجھے تو یہ بھی نہیں معلوم کہ وہ ہے کس عرض البلد میں
دولت سے؟
مجھے اس سے اتنی ہی نفرت ہے جتنی تمھیں خدا سے
پھر تمہیں کس سے محبت ہے، انوکھے اجنبی؟
مجھے بادلوں سے محبت ہے..... ان بادلوں سے جو گزر جاتے ہیں.....
وہ دیکھو..... ان حیرت انگیز بادلوں سے!

دیکھا آپ نے! یہ جو تنہائی کا احساس ہے، اجنبیت ہے، لاتعلقی ہے تو یہ کہاں نہیں ہے۔ ہر بڑا

آدمی ان چیزوں سے ٹکر لیتا ہے خواہ اس کے نتیجے میں اس کی شخصیت ہی کیوں نہ پاش پاش ہو جائے۔ فاروقی صاحب نے تو بڑی عمدہ بات کہہ دی ہے اس سلسلے میں، آپ نے بھی پڑھا ہوگا۔ اب یہ ایسی بات ہے کہ اس پر تو ترقی ممکن نہیں۔ اب آپ دیکھئے کہ اتنا پڑھا لکھا آدمی، عسکری صاحب کی طرح علم رکھنے والا آدمی کہہ لیجئے یا کہیں کہیں ان سے بھی آگے نکلتے ہیں فاروقی صاحب تو وہ کیا کہہ رہے ہیں سنیے۔ دراصل تنہائی تمام شاعروں کا ایک اہم موضوع رہی ہے۔ کسی کسی دور میں اس کا احساس و اظہار زیادہ ہوتا ہے، کسی کسی دور میں کم۔ انتشار و اختلال کے دور میں، جیسے کہ میر اور حافظ کے زمانے تھے، یا جیسا کہ ہمارا زمانہ ہے، اس کا احساس زیادہ شدید ہو جاتا ہے، لیکن عمومی حیثیت سے تنہائی کا احساس شاعر کی شخصیت کی تعمیر میں نمایاں رول ادا کرتا ہے۔ انسان شاعری ہی اس لئے کرتا ہے کہ وہ تنہا محسوس کرتا ہے۔ اگر وہ سب کی طرح سوچتا دیکھتا ہو تو اسے ایک الگ زبان کی ضرورت ہی کیوں پڑے؟ وہ لوگ جو اپنے کو تنہا نہیں محسوس کرتے یا تو اولیاء اللہ ہوتے ہیں یا مخبوط الحواس۔ بہ صورت دیگر ہر شخص کسی نہ کسی حد تک خود کو دوسروں سے مختلف پاتا ہے۔ شاعر اپنی شخصیت کو دوسروں سے بہت زیادہ مختلف پاتا ہے۔ اس لئے وہ زیادہ تنہائی محسوس کرتا ہے۔ اس کی شاعری دراصل اپنے کو ظاہر کرنے، خود کو اجنبیوں میں متعارف کرنے، ان سے متعارف ہونے، اپنے اور ان کے درمیان نقطۂ اشتراک دریافت کرنے کی کوشش کے علاوہ کچھ نہیں ہوتی۔ شاعری شخصیت کا در باز کرتی ہے تاکہ مجہول معروف میں بدل جائے۔ ہماری زبان میں غالب سے زیادہ منفرد شخصیت کسی کی نہیں تھی اس لئے انہوں نے اس نکتہ کو بار بار دہرایا ہے۔ وہ مشہور شعر سب کی زبان پر ہے۔

غریب شہر سخن ہائے گفتنی دارد
بیا درید گریں جابود زباں دانے

اب آپ دیکھئے کہ نئی نسل کو بھی تو اس تجربہ سے گزرنا ہے ممکن ہے وہ کچھ اضافے کرے اس میں، چیزوں کو توڑ مروڑ کر دیکھے، تنہائی کا احساس تو ظفر اقبال کے یہاں بھی ہے مگر زبان کی سطح پر جو شکست و ریخت ان کے یہاں ہے یا جو حاکمانہ برتاؤ وہ روا رکھتے ہیں زبان کے ساتھ، اسے الٹ پلٹ کر دیکھا ہے انہوں نے، ایک ماہر حیاتیات کی طرح، تو اس سے تو بڑے کام کی چیز بھی وہ لے آئے ہیں ہمارے لئے۔ یہ ان کا اختصاص ہے، نئی نسل بھی اگر تجرباتی روح رکھتی ہے تو ایسا کچھ لے آئے گی ہمارے لئے۔

آپ نے بڑے ناموں کے Irrelevant ہونے، یا کئے جانے کی بات کہی ہے۔ بھائی میرے!

نام کوئی Irrelevant نہیں ہوتا۔ اگر متن طاقتور نہ ہوتو دور تک مار کرنے والے بھی بیٹھ جاتے ہیں۔ آپ نے سوال اٹھایا ہے کہ جدیدیوں نے ترقی پسندوں کو Kick Out کیا یا Irrelevant کر دیا جو کہہ لیجئے اور اب نئی نسل بھی جدیدیوں کے ساتھ وہی کر رہی ہے، یا کرنا چاہتی ہے۔ تو یہ سب پادر ہوا قسم کی باتیں ہیں۔ کون Kick Out کرے گا فاروقی صاحب کو، ظفر اقبال اور شہریار کو، سریندر پرکاش اور بلراج مینرا کو۔ یہ سب Irrelevant ہونے کے لئے پیدا نہیں ہوئے۔ نئی نسل کے لئے یہ طنطنہ غیر ضروری ہے۔ مکالمہ ہونا چاہیے مگر شعریات کی رہنمائی میں۔ بڑے لوگوں کی اچھائیوں سے بھی سیکھنا چاہئے اور غلطیوں سے بھی۔ وقت آئے گا جب جدیدیت کے بڑے ناموں کے متوازی نئی نسل کے نمائندے بھی قائم ہو جائیں گے۔ یا کہہ لیجئے کہ ہو رہے ہیں۔ تو یہ Crisis اتنا بڑا نہیں ہے جتنا بڑا بنا کر کچھ ادبی سیاست داں اسے پیش کر رہے ہیں۔ ان باتوں کو نئی نسل سنجیدگی سے سوچے، ادب پر غور کرے، کلاسیکی ادب کو از سر نو پڑھے مسئلہ خود بخود حل ہو جائے گا.........رہے نام اللہ کا۔

(۲۰۱۰)

* *

اقبال اور تہذیبوں کا ٹکراؤ

ایک ادیب کے لئے وہ بڑا نازک لمحہ ہوتا ہے جب موضوع سے اس کی Romanticism وابستہ ہوتی ہے۔ معروضی مطالعے کے لئے موضوع سے Detachment کا عمل ضروری ہے ورنہ ادیب یا مقرر اپنے مطالعے کی Originality کو برقرار نہیں رکھ پاتا۔ اور ایسی صورت میں اس کے خیالات محض تاثرات بن کر رہ جاتے ہیں۔ اقبال کے متعلق کوئی بامعنی گفتگو اس وقت تک نہیں ہو سکتی جب تک کہ ہم اپنے تاثرات سے پیچھا نہ چھڑا لیں۔ اقبال کے بارے میں یہ بات اکثر کہی جاتی ہے کہ انہوں نے عوام کے جذبات کو Provoke کیا...... یہ کوئی بہت بڑی بات نہیں ہے۔ عوام کے جذبات کو تو دوسرے درجے کے شعرا بھی، یہاں وہاں سے Provoke کر دیتے ہیں۔ بلکہ اکثر تو دیکھا یہی گیا ہے کہ سپاٹ بیانیہ کی شاعری عوام کے جذبات کو بھڑکانے میں زیادہ کامیاب ہوتی ہے۔ آج کل کے مشاعرے میں پڑھی جانے والی شاعری اس کی بہترین مثال ہے۔ شعریات کے Epistemological Thoughts اور کسی فکری نظام کی عدم موجودگی میں اس قسم کی شاعری عوام کے جذبات کو وقتی طور پر برانگیختہ تو کر سکتی ہے مگر اس کے اثرات دیرپا نہیں ہوتے۔ اردو ادب میں ایسی مثالیں بھری پڑی ہیں جب شاعر کی مقبولیت کا یہ عالم ہوتا تھا کہ اس کے سیکڑوں اشعار لوگوں کو ازبر ہوتے تھے۔ لیکن Text اگر طاقتور نہ ہو تو سامعین اور قارئین کی یادداشت بہت دور تک ساتھ نہیں دیتی۔

عوام کے جذبات کو Provoke کرنا یا اس کی ترجمانی کرنا بجائے خود کوئی بہت بڑا کام نہیں ہے۔ یا کم از کم ادب میں اس کی کوئی خاص اہمیت نہیں ہوتی۔ اہمیت ہے تو جذبات اور Sensibility کو Create کرنے کی۔ اقبال کی بڑائی بھی یہی ہے کہ انہوں نے عوامی جذبات کی ترجمانی کے بجائے عوامی جذبات اور Sensibility کو Create کیا ہے۔ اور یہ کوئی ایسا کام نہیں کہ گئے اور کر آئے۔ اس کے لئے ریاضت درکار ہوتی ہے۔ ایک ایسی ریاضت جس سے تھک کر بڑے لوگ بھی نظریے کے سائے میں جا بیٹھتے ہیں۔ اس ریاضت میں لڑائی درکار ہوتی ہے مگر حیرت انگیز طور پر مقابلہ خود سے کرنا پڑتا ہے۔ غالباً یہی وجہ تھی کہ یٹس کہتا تھا آدمی خود سے جنگ کرے تو شاعری پیدا ہوتی ہے۔ اوروں سے جنگ کرے تو خطابت پیدا ہوتی ہے۔

بڑی شاعری کے لئے اقبال نے خود سے لڑائی کی تھی۔ آپ کلیات اقبال دیکھئے Iqabl vs Iqbal کی کیفیت آپ کو صاف نظر آئے گی۔ وہ کسی مخصوص نظریے کے سائے میں نہیں بیٹھتے۔ جمود اقبال کے یہاں موت کی علامت ہے لہٰذا کسی مخصوص نظریے کا اسیر ہونا ان کے لئے ممکن بھی نہ تھا۔ آپ دیکھ لیں .....ابتدائی دور کا اقبال......یعنی بانگ درا کے آخری حصے تک کا اقبال.....جو ایک نیشنلسٹ Approach رکھتا تھا۔ شروع میں شاعری کے جو موضوعات ہیں وہ نیچر سے متعلق ہیں آپ ہمالہ کو دیکھ لیں، صبح آفتاب کو دیکھ لیں، پیام صبح کو دیکھ لیں اور آگے جائیے تو بزم انجم اور سیر فلک کو بھی لے لیں تو اس طرح کی نظمیں ہیں۔ مگر کیا آپ کہہ سکتے ہیں کہ انہیں نظموں کی بدولت ہم آج اقبال کو جانتے ہیں۔ تو جناب عالی! اقبال نے شکوہ بھی تو لکھا ہے۔ ابلیس کی مجلس شوریٰ اور مسجد قرطبہ بھی تو اقبال ہی کی نظمیں ہیں۔ نوید صبح اور خضر راہ بھی تو انہوں نے ہی لکھا ہے....تو اب آپ دیکھ لیں کہ یہ شخص تو ہر جگہ رواں ہے۔ ہر طرح کی نظمیں لکھتا ہے اس کے خیالات مسلسل ارتقاء پذیر ہیں۔ یہ کسی مخصوص خانے میں بند نہیں، بلکہ اظہار کے مختلف علاقے اس کی دسترس میں ہیں۔ تو اب آپ کہئے کہ اتنی ساری خصوصیات کے مالک اقبال کو ہم محض تاثرات میں کیسے بند کر سکتے ہیں۔ اقبال کے تعلق سے جو Two Nation Theory کی بات کی جاتی ہے یا شیروانی کے بٹن کو گلے تک لگانے والے کچھ لوگ جو اقبال کو محض مفکر اسلام کے طور پر دیکھنا پسند کرتے ہیں تو ان لوگوں کو چاہئے کہ اقبال کو ایک ہند + اسلامی تہذیب و روایت کے نمائندے کے طور پر دیکھیں۔ یہ کام ذرا مشکل ہے کیونکہ Sweeping Remark دینے کے ہم اتنے عادی ہو گئے ہیں کہ ایک ہی سانس میں ایسی متضاد باتیں کر جاتے ہیں۔ جو خود ہماری بنائی ہوئی تھیسس کی اینٹی تھیسس پیش کر دیتی ہے۔

اقبال کے مطالعے میں یہ سارے خطرات جو ہمارے سامنے ہیں، ان کا ادراک ہمارے لئے ضروری ہے۔ اقبال بہت بڑے شاعر ہیں لہٰذا ان کے متعلق Sweeping Remark لگانے میں خطرات بھی بڑے ہی سامنے آئیں گے۔ اقبال پر گفتگو کرتے وقت ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ وہ ہماری شعریات اور تہذیبی روایت کے سب سے بڑے نمائندے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ بطور شاعر تو ہم اقبال سے خوب شناسا چلے آتے ہیں۔ مگر بقول فاروقی ایشیائی + افریقی تہذیب کی بازیافت اور اپنے کھوئے ہوئے تہذیبی وقار اور خود اعتمادی کو بحال کرنے کی جو کوشش اقبال کے یہاں ملتی ہے اس کا ذکر ابھی کم ہوا ہے۔ اقبال کا شعری نظام تو آج بھی ہمارے لئے ایک اہم ادبی مسئلہ ہے اور ہم اس پر سوچ بھی رہے ہیں مگر ان کے سکھائے ہوئے تہذیبی نکات ہم نے بھلا دیئے۔ اقبال نے مغرب کے علی الرغم اپنی تہذیبی اور ادبی میراث میں مضبوطی تلاش کرنے کی کوشش کی تھی۔ یہ اقبال ہی تھے، جنہوں نے پس نوآبادیاتی Post-Colonialist طرزِ فکر پر سنجیدگی سے غور کیا اور ہمیں سکھایا کہ مغربی تصورات اور تہذیب سے مرعوب نہیں ہونا چاہیے۔ دراصل ایک بڑے تہذیبی نمائندے کی حیثیت سے اقبال مغرب کی ان ساری کمزوریوں اور نارسائیوں کا علم رکھتے تھے جن کی بدولت مغربی تہذیب ٹوٹ کا شکار تھی۔ اقبال کی خواہش تھی کہ مشرقی اقوام ان سے سبق لیں اور اپنی روایت میں اپنی مضبوطی تلاش کرے۔ اقبال نے مشرقی تہذیب وروایت کو ایک زندہ اور نامیاتی وجود کے طور پر دیکھنے کی تلقین کی ورنہ اب تک تو ہم مشرق کو محض تاریخ پارینہ ہی سمجھ رہے تھے۔

اقبال نے ہماری تہذیبی روایت کو بحال رکھنے کی جو کوششیں کیں اس کی مثال اگر مابعد زمانے میں کسی کے یہاں ملتی ہے تو وہ محمد حسن عسکری اور شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کے یہاں۔ اقبال شناسی کا سلسلہ بین الاقوامی سطح پر جاری ہے۔ اقبال کے متون کو اُلٹ پلٹ کر دیکھا جارہا ہے، اسے Deconstruction کے عمل سے گزارا جارہا ہے تاکہ اس کے معنوی امکانات ہم پر ظاہر ہوسکیں۔ اور فیزکس کے اس دور میں جہاں تہذیبیں مسلسل ٹکراؤ کا شکار ہیں ہم Meta-Physical معاملات پر بھی غور کرسکیں۔ کیونکہ Meta-Physical معاملات پر غور کئے بغیر ہم یہ نہیں جان سکتے کہ اب ہم کتنے انسان باقی بچ گئے ہیں۔

(۲۰۰۹)

* *

فن زندگی کا طابع ہوتا ہے ☆

(شمس الرحمٰن فاروقی سے بات چیت)

ندیم احمد: جمالیاتی قدروں کے علاوہ کیا ادب اور آرٹ کی تاریخ میں کسی ایسی قدر کا تصور ممکن ہے جو کلاسیکی اور جدید ادب کی تحریک یا فنکاری پر حاوی نہ ہو، لیکن بہت بڑی حد تک اس میں تخلیقی روح بند ہو؟

شمس الرحمٰن فاروقی: کسی بھی قدر کو، فن کی قدر کو، یہ ممکن نہیں ہے کہ اسے ہم کسی بھی ادبی اصول کی روشنی میں دیکھے بغیر یہ طے کرلیں کہ اس کے اندر تخلیق کی روح بند ہے۔ خود تخلیق کی روح کا فقرہ نہایت گمراہ کن ہے اور میرے خیال میں تخلیق کی روح کا بند ہونا اور بھی گمراہ کن ہے۔ گویا فن پارہ کوئی بوتل ہے جس کو آپ کھول دیں تو روح باہر آجائے گی۔ بہر حال بنیادی بات یہ ہے کہ تخلیق ہمیشہ کسی نہ کسی فنی معیار کی طابع ہوتی ہے، چاہے وہ فنی معیار پرانے زمانے کا ہو یا نئے زمانے کا ہو۔

ندیم احمد: زندگی کی جستجو، نئے توازن اور نئے آہنگ کی تلاش فنکار کو بودلیئر کے Etoitle (ستارہ) اور Toile (بادبان) کا سفر کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ لیکن فنکار کو یہ نیا توازن پوری طرح حاصل نہ ہونے کی صورت میں زندگی کی تلاش موت کی خواہش میں تبدیل ہوجاتی ہے تو کیا اس کا

☆ یہ گفتگو اردو چینل ممبئی کے انٹرویو نمبر کے لئے پہلے ریکارڈ کی گئی اور پھر رسالے کے مدیر قمر صدیقی نے اسے کاغذ پر منتقل کیا۔

مطلب یہ ہوا کہ ادب اور آرٹ موت کا اعلان کرتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی : توازن کی تلاش تو ہر فنکار کے لئے کوئی بڑی بہت بڑی تلاش نہیں ہوتی ہے اول تو فرانسیسی ادیبوں کی مثال دینا اور وہ بھی خاص مخصوص حالات کے اندر مثال دینا اردو زبان کے آج کے حالات کو دیکھتے ہوئے کوئی مناسب نہیں معلوم ہوتا لیکن بہرحال اگر آپ نے بودلیئر کی مثال دی ہے تو آپ کو پھر ریمو کا خیال بھی آنا چاہئے جس کی یہاں اصولاً توازن سے انکار بنیاد ہے شاعری کی اور فن کی بھی۔ توازن ہو یا عدم توازن ہو جن چیزوں کو ہم جانتے ہیں فنکار کو دراصل اپنے اندرونی تصورات کا تجربات کا اور اپنی ذات میں جو کچھ گذر رہی ہے باہر سے جو کچھ اس کو حاصل ہو رہا ہے اس کو جس طرح ممکن ہو سکتا ہے بیان کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اگر کوئی توازن کی تلاش بھی کرتا ہے تو وہ توازن الفاظ اور خیالات میں ہوگا اس طرح سے نہیں ہوگا کہ زندگی میں ایک نیا توازن لایا جائے۔ اکثر تو زندگی کے توازن سے گھبرا کر فن کار یا شاعر کسی اور طرف بھاگنا چاہتا ہے۔ میر نے کہا تھا۔

ہم مست میں بھی دیکھا کوئی مزہ نہیں ہے
ہشیاری کے برابر کوئی نشہ نہیں ہے

ظاہر بات ہے کہ آپ دیکھ رہے ہیں کہ یہاں توازن سے انکار کیا جا رہا ہے یا ایک نئے توازن کی بات کی جا رہی ہے۔

ندیم احمد :انسانی اور اخلاقی تعلقات کی سماج میں جو اقدار رائج ہیں ان کو شبہ کی نظر سے دیکھنے اور ان کے متعلق اپنی بے اطمینانی کا اظہار کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ فن کار اخلاقی مسئلوں اور اقدار کے الجھیڑوں سے یکسر کنارا کشی اختیار کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن نظریہ اخلاقیات سے جان بچا کر بھاگنا ایک بڑا فنی مسئلہ بھی پیدا کرتا ہے۔ جو اپنے وسیع تر مفہوم میں نفسیاتی اور حیاتیاتی بھی ہے۔ اخلاقی اقدار و معیار چھوڑنے کو تو چھوڑ دیئے جائیں لیکن فن پارے کی تخلیق کے لئے کوئی نہ کوئی معیار تو ہونا چاہیے وہ کون فراہم کرے گا۔ اخلاقیات کو تو ہم بہت پیچھے چھوڑ آئے ایسی صورت میں فنکار کون سا نظریہ اخلاقیات ڈھونڈنے کی کوشش کرے جس سے وہ خود مطمئن ہو اور دوسروں کو بھی مطمئن کر سکے۔

شمس الرحمٰن فاروقی : اول تو یہ کہنا درست نہیں ہے کہ اخلاقیات کو ہم بہت پیچھے چھوڑ آئے ہیں۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اخلاقیات کا تصور اب ویسا نہیں، اب دنیا میں کئی طرح کی اخلاقیات

رائج ہیں، اور بعض بنیادی باتوں پر اتفاق ہونے کے باوجود اخلاقیات کے نام پر بہت ساری غیر اخلاقی چیزیں بھی ہو رہی ہیں۔ لیکن اخلاقی تصورات کی روشنی میں کبھی بھی فن پارے کی خوبی یا خرابی نہیں طے ہوتی ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کسی فن پارے کو ہم اخلاقی طور پر خراب بھی سمجھیں لیکن پھر بھی ہم اس کے لئے کوشش کریں اور یہ دیکھیں کہ بطور فن پارے کے بطور فن کے اور بطور اظہار فن کے اس میں جو خوبصورتیاں ہیں وہ ان نام نہاد غیر اخلاقی تصورات یا اقدار پر حاوی ہو جاتی ہیں۔ آپ کو یاد ہی ہوگا کہ عسکری صاحب نے لکھا بھی ہے کہ سجاد انصاری ایک زمانے کے بڑے ہونہار، بڑے اچھے، ابھرتے ہوئے فن کار تھے ان کا جو ڈرامہ تھا 'جزا' وہ برنارڈ شا کے ڈرامے کی بنیاد پر لکھا گیا تھا لیکن یہ کہ نئے انداز نئی طرح سے لکھا گیا تھا۔ اس میں ساری بحث بھی انسان، گناہ کی اور ثواب کی، اچھائی کی برائی اور خدا آپ کا موخذہ کرتا ہے، یہ سب اس کی چیزیں ایسی تھیں جو آپ بہت سخت مذہب کی بنیاد پر دیکھیں تو شاید اعتراض کے قابل ٹھہرے۔ لیکن انسانی روح میں جو کشمکش ہے انسان کے ذہن میں جو کشمکش ہے۔ اچھے اور برے کی تقدیر کی اور جبر کی ان سب کو دیکھتے ہوئے اس ڈرامہ میں ایسے سوال اٹھائے گئے ہیں جن سے کہ کم از کم ہمیں ایک طرح سے معاملہ کرنا پڑے گا۔ بہر حال خیر، مگر یہ بات ہوئی کہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں، اردو ڈپارٹمنٹ میں اس کو رکھا جائے بطور ایک درسی کتاب کے تو مولانا عبدالماجد دریابادی کو جب یہ معلوم ہوا تو انھوں نے اس پر سخت اعتراض کر دیا۔ اور سرور صاحب نے اس اعتراض کو نہیں مانا اور انھوں نے جس کو بورڈ آف اسٹڈیز کہتے ہیں اس کے جلسے میں انھوں نے کہا کہ ہمارا شعبہ ہے۔ ہم ادبی چیزیں ادبی معیار دیکھ کر پڑھانا چاہتے ہیں اگر اس میں کچھ چیزیں ایسی ہیں جو اخلاقی طور پر نا مناسب ہیں تو ہم ان کا تذکرہ کر دیں گے طالب علم کو سمجھا دیں گے۔ لیکن محض اس بنا پر کہ کسی ایک شخص کو، یا کسی ایک فرقہ کو یا کسی ایک طبقے کو اس کی باتیں پسند نہیں ہیں، ہم اس کتاب کو یا اس فن پارے کو نصاب سے خارج کر دیں یہ مناسب نہیں ہے۔ بالکل ایسی ہی بات ۱۹۵۵ء، ۱۹۵۶ء میں ہوئی جب عسکری صاحب نے طلسم ہوشربا کا انتخاب شائع کیا جو بہت دلچسپ انتخاب ہے اور اب بھی اسے بہت اچھا کہنا چاہئے کہ جس میں معاشرے کی عکاسی کے جو رنگ تھے انھوں نے دکھائے تھے۔ اس کے پہلے ایڈیشن میں برصغیر کے مشہور مصور اور افسانہ نگار اور بعد میں سیاست داں حنیفہ رامے نے تصویریں بنائیں تھیں۔ تو ان تصویروں میں بعض تصویروں کو عریاں اور مخرب الاخلاق قرار دیا گیا تھا۔ اور اس بنا پر اس کتاب کی مخالفت کی گئی اور سرور صاحب نے اگر چہ پھر کوشش کی کہ اسے کورس میں آنے دیا جائے لیکن کامیابی نہیں ہوئی، اور وہ کتاب نصاب سے خارج

کردی گئی۔ بعد میں وہ کتاب اردو اکیڈمی لکھنؤ نے چھاپی۔ تصویریں اس میں نہیں ہیں۔ مطلب میرے کہنے کا یہ ہے کہ ان تمام باتوں کا لب لباب یہ نکلتا ہے کہ فن پارے کو کسی اخلاقی یا کسی غیرفنی معیار کا طابع قرار دینا ظاہر بات ہے یہ سیاسی طور پر اس طبقہ کو جو کہ طاقت کا حامل ہے اور جو چاہتا ہے طاقت حاصل ہوا ہے (اس کے لئے)۔ یقیناً یہ چیز بڑی اچھی ہے کہ وہ ادب کو اپنی بیان کردہ اخلاقیات کا طابع بنانے کی کوشش کرے۔ ہمارے لئے یہ کوئی بہت بڑا مسئلہ نہیں ہے اور اخلاقیات کا کامیاب ہوجانا یا ناکام ہوجانا یہ ادب کی کامیابی یا ناکامی کی کوئی دلیل نہیں ہوسکتی۔

ندیم احمد :ادب اور آرٹ انسانی زندگی کا ایک حصہ ہے مگر بعض لوگ ادب اور آرٹ کو زندگی کے شعبوں سے الگ ایک مستقل ہستی سمجھتے ہیں۔ ایک ایسی ہستی جو بجائے خود قابل قدر بھی ہے اپنی حدود کے اندر آزاد اور خود مختار بھی۔ یہ لوگ زندگی کو ادب اور آرٹ کا تابع بنانے کی کوشش کرتے ہیں، زندگی کے کسی اہم شعبے کو بالکل آزاد چھوڑ دینا اور اس پر کسی قسم کی اقدار عائد نہ کرنا کہاں تک درست ہے۔ میرے خیال میں ڈی ایچ لارنس جیسے بھاری بھرکم آدمی کے بارے میں ٹی. ایس. ایلیٹ کا یہ کہنا کہ 'فن کار تو بہت زبردست ہے مگر شیطان نے لوگوں کو گمراہ کرنے کے لئے اسے دنیا میں بھیجا ہے۔' محض تنقیدی بیان نہیں بلکہ ادب اور آرٹ کی اخلاقی معیاروں سے مکمل آزادی کے متعلق سوچنے کا عمل بھی ہے جو آگے چل کر ایلیٹ سے یہ بھی کہلواتا ہے کہ 'ادبی نقاد کے پاس کسی دینیاتی نظام کا ہونا لازمی ہے۔' تو اس سلسلے میں آپ کے خیالات کیا ہیں؟ ادب اور آرٹ کی مکمل آزادی کو آپ کس طرح دیکھتے ہیں؟

شمس الرحمٰن فاروقی : یہ بات جو آپ نے کہی ہے کہ زندگی کو ادب اور آرٹ کا طابع بنانے کی کوشش کرتے ہیں، میں سمجھتا نہیں کہ اس کا مطلب کیا ہے کہ زندگی اور ادب یا آرٹ الگ الگ تو نہیں ہے۔ لیکن زندگی کا طابع بنانے کا مطلب یہی نکلتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ جیسا کہ آپ نے بعد میں ایلیٹ کا اور کیا نام ہے اس کا آپ نے لیا ہے ایلیٹ نے لارنس کے بارے میں کہا کہ وہ فنکار تو بہت زبردست ہے لیکن دنیا میں وہ لوگوں کو گمراہ کر رہا ہے۔ تو پھر وہی بات ہوئی، اخلاقی معاملہ ہوا کہ ایلیٹ اس بات کو مانتا ہے کہ لارنس بہت بڑا فن کار ہے، بہت بڑا ناول نگار ہے لیکن چونکہ لارنس کے خیالات سے اس کو اتفاق نہیں ہے لہٰذا اس کی بنا پر وہ اس کو کہتا ہے کہ لارنس دنیا کو گمراہ کر رہا ہے۔ ورنہ صحیح معنوں میں دیکھئے تو جس بنا پر کہ لارنس کو گمراہ کن بتا رہا ہے، وہ جنسی آزادی وغیرہ کا جو ذکر ہے تو اس پورے معاشرے میں جو تبدیلی آئی ہے، مغرب میں وہ ساری کی ساری تھوڑے ہی مغرب کی

مرہونِ منت ہے تو بیچارہ لارنس کیا کرے گا۔ اس سے پہلے بھی لوگ لکھ چکے ہیں، اس طرح کی چیزیں جن کو کہ لوگوں نے فحش قرار دیا ہے۔ ہمارے پاس غنا کے بارے میں کتنی بار کہا جا چکا ہے کہ اس سے ہوشیار رہیں۔ ہمارے ادبیات کے بارے میں لوگ کہتے ہیں، اس میں بہت زیادہ فحش چیزیں ہیں۔ تو ان سے کون سا اخلاق میں زوال آ گیا یا بداخلاقی پھیل گئی۔ فرائڈ کے خیالات نے مغرب کی دنیا میں انقلاب پیدا کر دیا اور پھر یہ کہ خود بھی کچھ ترقیاں ایسی ہو گئیں، مانع حمل چیزیں ایسی آ گئیں سامنے جن کی بنا پر جنسی آزادی ممکن ہو سکی اور جنسی عمل میں حصہ لینے والے مرد و عورت کو خطرہ نہ رہا تولید کا، تو صاحب یہ چیزیں تھیں جن سے کہ یہ چیزیں آئیں اگر آپ اسے مغرب کی بے حیائی اور فحاشی اور عریانی وغیرہ کہیے تو بے چارہ لارنس تو بہت چھوٹا سا آدمی، اس کی کون سنتا ہے تو یہ سب محض کہنے کی باتیں ہیں۔ زندگی آرٹ کے طابع تو ہو سکتی نہیں بلکہ آرٹ کو زندگی کا طابع بہر حال ہونا پڑتا ہے۔ بس یہی آپ کہہ لیجیے کہ آخر ہم لوگ سمجھتے ہیں آج جو گندی چیزیں ہو رہی ہیں، آج بھی ہو رہی ہیں، پہلے بھی ہوتی رہی ہیں۔ جعفر زٹلی کے زمانے میں آپ دیکھ لیجیے۔ جعفر زٹلی یعنی اردو کی پہلی اور واحد نثر جو ہے شمالی ہند میں وہ جعفر زٹلی کی نثر ہے۔ وہ اتنی فحش ہے کہ جس کو پڑھنا یا پڑھانا بہت مشکل ہے۔ ہمارے عزیز دوست الوک رائے جو ہندی کے پروفیسر ہیں دلّی میں، بہت لائق آدمی ہیں اور آپ سب جانتے ہی ہوں گے کہ پریم چند کے بیٹے ہیں اور انھوں نے پریم چند کی کتاب کے خلاف اپنی کتاب لکھی ہے۔ تو وہ چاہتے تھے کہ اردو میں ایسی نثر جمع کی جائے جس میں کہ مذہبی طور پر نہیں بلکہ غیر مذہبی طور پر بہت سی چیزیں معاشرے کے بارے میں ہوں، وہ کہتے ہیں ہم لوگوں نے اسے بھلا دیئے ہیں۔ پرانی اردو کو ہم لوگوں نے بالکل بھلا دیا ہے۔ پرانی اردو میں غیر مذہبی اور آزاد رسوم تھے۔ بہر حال مجھ سے انھوں نے کچھ مدد مانگی میں نے اپنے ایک ہم کار جو اردو کے صاحب تھے ان کو اس میں لگا دیا کہ آپ ڈھونڈیے ان چیزوں کو میں نے ان کو نشاندہی کی کہ فلاں چیزیں فلاں چیزیں ڈھونڈیے یہ ملیں گی۔ پھر میں نے ان سے کہا کہ بھئی شمالی ہند میں غیر مذہبی نثر جو ایسی ملتی ہے سب سے پہلی تو وہ جعفر زٹلی کی نثر ہے۔ جو صفحہ تھا میں نے ان کو دیا۔ انھوں نے اس کو پڑھ کر سر پکڑ لیا۔ حالانکہ وہ بہت لائق آدمی ہیں لیکن ان کی بھی ہمت نہیں پڑی کہ اس کو اپنے انتخاب میں شامل کر سکیں۔ تو آج جو ہم اپنے یہاں فحاشی اور برائی دیکھ رہے ہیں وہ پہلے بھی تھی۔ دنیا میں ایسا ہوتا ہی رہتا ہے۔ ایسا نہیں ہوتا کہ زندگی کو ہم فن کا طابع بناتے ہیں، ہمیشہ فن زندگی کا طابع ہوتا ہے۔ زندگی جیسی ہوتی ہے فن ویسا ہی بنتا ہے۔

ندیم احمد : ایک ایسے دور میں جب لوگ انگریزی شاعری کو شیکسپیئر اور رومانی شاعروں کا

مجموعہ سمجھنے لگے تھے الیٹ نے لوگوں کو قول وعمل دونوں کے ذریعہ سے احساس دلایا کہ انگریزی شاعر کی روایت جو چوسرے لے کر ٹینی سن تک آتی ہے بہت وسیع وعریض ہے اور اس روایت سے پوری طرح واقفیت حاصل کئے بغیر بڑا ادب یا بڑی شاعری نہیں پیدا ہو سکتی۔ آپ کے خیال میں اردو ادب پر اس تصور کا اطلاق کن تصرفات کے ساتھ ہوتا ہے اور ان باتوں کو آپ کس طرح سے محسوس کرتے ہیں؟

شمس الرحمٰن فاروقی: میں سمجھتا ہوں کہ اردو والوں کے لئے غیر ضروری ہے یہ بحث کرنا کہ چوسر اور ٹینی سن تک کون سی روایت آتی ہے۔ یہ تو ایک بہت معمولی بات ہے۔ افسوس یہ کہ ہم لوگوں کو یہ بڑی نئی بات معلوم ہوتی ہے کہ الیٹ نے کہا۔ آپ نے کچھ چیزیں بیان نہیں کیں الیٹ نے کہا تھا کہ وہی فن پارہ سب سے نیا ہوتا ہے جسے کہ اس کے بنانے والے کو پرانے فن پاروں کا پورا پورا احسان وعرفان ہوتا ہے، وہی نئی شاعری پیدا کر سکتا ہے۔ الیٹ نے کہی یہ بات ہم لوگوں نے اس کو پڑھا تو ہم لوگوں نے یہاں بہت خوشیاں منائیں۔ لیکن افسوس یہ کہ اردو میں ہم لوگ اس بات سے انکار کرتے رہے۔ ہم لوگوں کو یہ بتایا گیا کہ صاحب اب آپ کی پرانی شاعری، روایت غیر ضروری نہیں تو بیکار تو ہے ہی اور اس کے بغیر ہم لوگ شاعری کر سکتے ہیں۔ یہ ممکن ہے، بلکہ ضروری ہے کہ انقطاع پیدا کیا جائے۔ اس میں جب بعض لوگوں نے الیٹ کا قول پڑھا تو بہت چونکے، ارے صاحب ایسا بھی ہوتا ہے۔ حالانکہ یہ سامنے کی بات ہے۔ یہ ہمارے یہاں بہت پہلے کہا جا چکا ہے۔ آپ کو یاد ہوگا کہ متنبّی کا جو استاد تھا، جن کے پاس متنبّی گیا کہ شعر کہنا ہے اور میں نے بہت کچھ پڑھ لیا، مجھے اب اجازت دیجئے کہ شعر کہنا شروع کروں تو انھوں نے کہا ابھی نہیں ابھی تم جا کر دس ہزار شعر یاد کر کے آؤ پرانے استادوں کے اور صاحب وہ گئے اپنی محنت کی اور یاد کر کے آئے اور اب ان سے کہا خلق احمر، خلق احمر استاد کا نام تھا تو متنبّی نے جا کر ان سے کہا کہ استاد اب میں نے آپ کا حکم پورا کر لیا ہے اور دس ہزار شعر یاد کر لئے ہیں۔ تو کہا جاؤ ان کو بھلا کر آؤ۔ کہا کیا مطلب۔ کہا ہاں جاؤ بس اس کو بھلاؤ، یاد تو تم نے کر لیا، اب خود تم ان کو اپنے حافظے سے محو کر دو۔ خیر اب چونکہ متنبّی کو شعر کہنے کا اور شاعر بننے کا بے انتہا شوق تھا اور اس نے کہا چلئے آپ کا حکم مانتے ہیں۔ پھر وہ شہر چھوڑا، پتہ نہیں کسی غار میں گیا، جنگل میں گیا اور پتہ نہیں کہاں گیا دل لگایا اور پوری طرح ان اشعار کو ذہن سے محو کر دیا۔ پھر آ کے اس نے خلق احمر سے کہا استاد میں نے وہ اشعار بھلا دیئے۔ تب جا کر استاد نے کہا۔ ہاں اب تم شعر کہہ سکتے ہو۔ تو یہ بہت سامنے کی بات ہے۔ ہمارے یہاں تو ہمیشہ سے ہوتا رہا۔ اب یہ ہوا کہ

ہمارے یہاں چونکہ یہ کہہ دیا گیا کہ ہمارا سب شعر مولانا حالی کا مسدس میں جو مصرعہ ہے یہ ''شعر وحکایات کا ناپاک دفتر حقیقت میں سنڈاس سے ہے بدتر'' اب ایسا بھی چل گیا کہ صاحب ہم لوگوں نے کہا سب کو القطع ہی کردو۔ تو یہ کوئی مسئلہ نہیں ہے ہمارے لئے۔ یہ آپ کو ممکن ہے کہ الیٹ کیا کہتے ہیں، اس قول کو آپ بہت بڑی دریافت سمجھیں۔ دریافت تو نہیں ہے، اچھی بات ہے۔ لیکن اس میں کوئی ہمارے لئے نئی بات نہیں ہے۔

ندیم احمد: طلسم ہوشربا اور الف لیلیٰ جیسی داستانیں، حافظ اور میر کی شاعری اور خسرو جیسے فنکار پیدا کرنے والی قوم آج تخلیق سے ڈر رہی ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ تخلیق ایک دہشت ناک عمل ہے اور اگر یہ ایک بے ضرر کھیل نہ معلوم ہو تو فن کار اس کے پاس بھی نہ پھٹکے۔ لیکن آج ہم اس بے ضرر کھیل کو کھیلنے کی کوشش اور خواہش سے بھی محروم نظر آتے ہیں؟

شمس الرحمٰن فاروقی : ارے صاحب نہ تخلیق چٹان پر بیٹھتی ہے، نہ دہشت ناک عمل ہے۔ تخلیق سے ڈر کوئی نہیں رہا ہے۔ ڈرائے ضرور جا رہے ہیں تخلیق کار۔ لیکن اب کتنا ڈر جائیں۔ یہ ان کی مرضی پر منحصر ہے اور ڈرانے والے بہت سے لوگ ہیں جو نئے نئے فلسفے لے کر آتے ہیں۔ کوئی ساختیات لے کے آتا ہے کوئی پس ساختیات لے کے آتا ہے۔ کوئی مابعد جدیدیت کے لے آتا ہے کوئی جدیدیت لے کے آتا ہے، کوئی ترقی پسندی لاتا ہے اور اس کے ڈنڈے سے ہانکنا شروع کرتا ہے۔ تو کوئی مانتا نہیں ان باتوں کو۔ شعر تو لوگ وہی کہتے ہیں، افسانہ تو وہی لکھتے ہیں جو ان کو اچھا لگتا ہے۔ تو اس کو اتنا ڈرامہ بنا کر مت رکھئے۔ یہ ہے کہ جو بات کہنے والی تھی، جو آپ نے نہیں کہی جو کہنا چاہتے تھے، آپ کو جو آج کے تخلیق کار ہیں اگر وہ ڈر رہے ہیں تو ڈرانے کی وجہ یہ ہے کہ وہ بہت کچے اور کمزور ہیں۔ وہ پوری طرح سے تخلیق کے فن سے آگاہ نہیں ہیں۔ اس کو کہتے ہیں کہ وہ اشیاء کو تخلیق کی آنکھ سے دیکھنے پر قادر نہیں ہیں۔ وہ موٹی آنکھ سے دیکھتے ہیں، جس آنکھ سے کہ میں دیکھتا ہوں۔ اس سے دیکھتے ہیں کہ جس آنکھ سے عام آدمی دیکھتا ہے۔ دیکھئے ورڈزورتھ جیسا بھی تھا آپ نے پڑھا ہی ہوگا لیکن ایک بات وہ بڑے پتے کی کہہ گئے تھے کہ صاحب شاعر وہ ہوتا ہے جو عام لوگوں کی طرح سے ہے لیکن اس کا سوچنے اور دیکھنے اور محسوس کرنے کا طریقہ عام لوگوں سے الگ ہوتا ہے اور ہم لوگ یہ کہہ رہے ہیں کہ جو عام لوگ سوچ رہے ہیں، جو اخبارات میں لکھا جا رہا ہے ٹی وی پر آرہا ہے اسی کو فوراً افسانہ بنادو، اسی کو نظم بنادو۔ تو اسی طرح سے نہیں ہوسکتا ہے نہ۔

ندیم احمد: انسانی تخیل حقیقت کو افسانہ بناتا ہے اور افسانہ بن جانے کے بعد ہی حقیقت

میں معنی پیدا ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ادب اور آرٹ کی بڑی شخصیتوں کو حقیقت کی نسبت افسانوں سے زیادہ شغف رہا ہے۔ کیا آپ کو ایسا لگتا ہے کہ پچھلے ۵۰ سال کی مدت میں ہم نے جو ادب پیدا کیا ہے یا جس قسم کا ادب ہم آج پیدا کر رہے ہیں، اس میں انسانی تخیل کا عمل اور ردعمل ایسے افسانے تخلیق کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے جن پر حقیقت کا دھوکا ہوا اور جو حقیقت سے زیادہ جاندار ہوں؟

شمس الرحمٰن فاروقی : بھئی یہ عمل اور ردعمل یہ دونوں کیوں لگا رہے ہیں آپ۔ ایک تو الفاظ کا کم استعمال کرو بھائی۔ اتنا سمجھا تا ہوں کہ تم سب لوگوں کو الفاظ کی قدر و قیمت گنو، قدر و قیمت سمجھو۔ ان کو پیسے کی طرح گنتے رہا کرو۔ کم ہو گئے تو کہاں خرچ کئے، اب سو روپے کا، پانچ سو روپے کا، ہزار روپے کا نوٹ بازار میں لے کر جاتے ہو، واپس آتے ہو تو اس کو گنتے ہو کہ کتنا بچ گیا، چار روپے، آٹھ آنے، بارہ آنے بچے ہیں اور کہاں کہاں خرچ کئے گئے۔ لفظ کے بارے میں ایسا کچھ نہیں ہے، جو جی میں آئے لکھتے چلے جاتے ہو، خیر چھوڑو وہ الگ بات ہے۔ لیکن اس وقت اصل بات یہ ہے کہ حقیقت سے زیادہ جاندار ہونے سے کیا مراد ہے تمہاری۔ حقیقت کسے کہتے ہیں آخر؟ جو حقیقت شعر میں بیان ہوئی یا افسانے میں بیان ہوتی ہے وہ اس معاملے میں یقیناً جاندار ہوتی ہے کہ وہ ہمیشہ سے موجود رہتی ہے۔ اور حقیقتیں جتنی بھی ہیں وہ تاریخ میں ہیں یا دہ فلسفے میں ہیں، کسی جگہ صحیح، کسی جگہ صحیح نہیں ہیں۔ تخلیق میں سچائی جو ہوتی ہے اگر آپ اس سے اس سچائی کا تقاضہ نہ کریں کہ صاحب آم کا پھل میٹھا ہوتا ہے لیکن جب کچا ہوتا ہے تو بڑا کھٹا ہوتا ہے۔ اس طرح کی باتیں جو آج کل شاعری میں لکھی جا رہی ہیں۔ اس طرح کے تقاضے اس سے نہ کریں آپ، تو تخلیق یقیناً سچی ہوتی ہے۔ زیادہ جاندار ہوتی ہے کیونکہ رہتی ہے ارے بھائی ہم تو کتنی بار کہہ چکے ہیں کہ کئے نقاد زندہ رہے اور کئے شاعر زندہ رہے آپ گن لیجئے۔ ایک شعر لوگوں کا زندہ رہ جاتا ہے ایک افسانہ زندہ رہ جاتا ہے۔ تو تخلیق تو جاندار ہمیشہ ہوتی ہے۔

ندیم احمد : ہمارے یہاں بہت سے ایسے فنکار ہیں جو دور تک مار کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے مگر تخلیقی سفر میں کچھ دور چلنے کے بعد ان کی سانسیں پھولنے لگیں۔ اور دیکھتے دیکھتے مسلسل چلنے کا عمل تھک کر بیٹھ جانے کے بعد ایک آسان عمل میں تبدیل ہو گیا۔ ان تجربات سے کیا ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ تخلیقی سفر میں چلنا اور چلتے رہنا ہی سب کچھ ہوتا ہے، پہنچنا نہ پہنچنا سب برابر ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی : جو آپ کہہ رہے ہیں کہ صاحب بہت سے فن کار ہیں دور تک مار کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے مگر کچھ دور چلنے کے بعد ان کی سانسیں پھولنے لگیں تو میں نے کہا ہے

آپ سے کہ بھئی بنیادی بات یہ ہے کہ اگر آپ مفاہمت کر لیں گے، اگر آپ اپنے فن سے یا دنیا سے یا معاشرے سے سمجھوتہ کر لیں گے۔ میں وہی لکھوں گا جو آپ کو اچھا لگتا ہے، کہ میں وہی لکھوں گا جو محفوظ ہے، جس میں کوئی خطرہ نہیں ہے، میں وہی لکھوں گا جس کو پڑھ کر لوگ کہیں کہ ہاں صاحب ٹھیک ہے آپ اچھا کہتے ہیں، آپ نیک آدمی ہیں تو یہ بات ہے نہ۔ اچھا دوسری بات یہ ہے کہ فن کار کے لئے یہ کوئی ضروری نہیں ہے کہ وہ زندگی بھر لکھتا رہے۔ بھئی ایسا بھی تو ہوتا ہے نہ کہ لوگ جلد مر جاتے ہیں۔ تو کیا مطلب ہے کہ جو کچھ انھوں نے لکھا ہے، جو کم لکھا ہے انھوں نے، اب تاباں جوانی میں مر گئے تو کیا تاباں کو ہم شاعر نہیں مانیں گے کیونکہ وہ جوانی میں مر گئے اور ہم میر کو اس لئے شاعر مانیں گے کہ وہ بہت دن تک زندہ رہے۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہاں بھئی اگر تاباں زندہ رہتے تو اگر خدا معلوم زندہ رہتے تو ممکن ہے کہ اور خراب شعر کہتے یا اچھے شعر کہتے۔ تو شاعر یا تخلیق کار کی ایک اپنی اندر کی عمر بھی تو ہوتی ہے نہ۔ اس اندر کی عمر کو کیوں نہیں دیکھتے ہو۔ اس اندر کی عمر کو گھٹانے اور بڑھانے والی چیزیں اس کے اندر بھی ہوتی ہیں، اس کے معاشرے میں بھی ہوتی ہیں۔ مثلاً پڑھتا نہیں اگر وہ مان لو۔ اب پڑھے بغیر تو کبھی شعر ہوتا نہیں ہے، افسانہ ہوتا نہیں ہے، ناول ہوتا نہیں ہے، پڑھو گے نہیں تو کہاں سے لکھو گے۔ ہم سے ابھی ایک صاحب کہنے لگے کچھ دن پہلے کی بات ہے، ہندی کی محفل تھی۔ میں ہندی والوں میں اکثر بلا لیا جاتا ہوں۔ تو ایسی باتیں ہونے لگیں افسانے کے بارے میں کہنے لگے صاحب ہم لوگ کیا کریں۔ ہم لوگ تو وہی لکھتے ہیں جو کہ ہم سنتے ہیں۔ تو میں نے کہا بھائی ہمارے زمانے میں تو یہ قول تھا کہ ہم وہی لکھتے ہیں جو ہم پڑھتے ہیں۔ تو ظاہر بات ہے سننے کی بات کرو گے، بازار کی زبان سنو گے تو وہی لکھو گے، اس میں کتنا دم۔ پھر آخر کتنی اچھی بات کہی جناب آڈن نے کہ "عام زبان جو ہے اس میں شاعری نہیں ہو سکتی۔" ہم مثلاً ٹیکسی میں بیٹھ رہے ہیں۔ ہم کہہ رہے ہیں کہ ہمیں ایئر پورٹ جانا ہے اس میں تو شاعری ممکن نہیں ہے۔ اس میں اطلاع ممکن ہے کہ ایئر پورٹ جانا ہے، کتنے گھنٹے میں پہنچیں گے وغیرہ وغیرہ۔ تو زبان کو آپ اس کے تخلیقی عمل سے نہیں استعمال کریں گے تو جیسے یہ کہ میں نے آپ سے کہا، بہت سے لوگ معاہدہ کر لیتے ہیں کہ بھئی ہم کوئی تکلیف نہیں پہنچائیں گے آپ کو، کوئی بری بات نہیں کہیں گے، کوئی ایسی چیز نہ کریں گے کہ جس سے آپ کے ضمیر کو جناب چونکنا پڑے۔ تو یہ بھی ہو سکتا ہے۔

ندیم احمد: موت و حیات، جسم و روح، خیر و شر، عدم اور وجود جیسے مسائل کا ذکر تو ہمارے ادب میں خوب ملتا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر یہ مسائل جس انسان سے متعلق ہیں اس کے بارے میں کسی

گہرے انکشاف کی کمی ہمارے ادب میں صاف نظر آتی ہے۔ میر کو الگ کر دیں تو شاید ہی ہمارا کوئی فنکار ملارمے اور والیری کے آس پاس بھی پہنچے۔

شمس الرحمٰن فاروقی :ارے بھائی کا ہے، اول تو ہماری عمر ہی کتنی ہے۔ اگر آپ ملارمے اور والیری کو اتنے بڑے شاعر مانتے ہیں کہ دنیا کے سب سے بڑے شاعروں میں سے ہیں تو چلئے میں بھی مان لیتا ہوں، ملارمے کے بارے میں کچھ شک بھی رکھا جا سکتا ہے لیکن چلئے بہر حال شاعر وہ بھی فرانسیسی کا ہے۔ تو اب میر کے برابر رکھ رہے ہیں کم سے کم آپ تو آپ کی عمر ہی کتنی ہے۔ ابھی تو جمعہ جمعہ آٹھ دن آپ کو ہوئے ہیں۔ پانچ چھ سو برس آپ کی کل تاریخ ہے۔ اب پانچ چھ سو برسوں میں آپ نے ایک عدد میر پیدا کر لیا تو کیا کم پیدا کر لیا؟ ویسے آپ کے یہاں صرف میر نہیں ہیں۔ آپ کے یہاں تو یعنی آپ صرف بڑے لوگوں کا نام لیجئے تو بھی پانچ سات آدمی ایسے ہیں جن کا بڑے فخر سے آپ نام لے سکتے ہیں۔ غالب کا نام لینا پڑے گا آپ کو میر انیس کا نام لینا پڑے گا آپ کو، اقبال کا نام لینا پڑے گا، نظیر اکبر آبادی کا نام لینا پڑے گا، سودا کا نام لینا پڑے گا، دکنی میں بہت کم جانتا ہوں لیکن جہاں تک میں نے سنا ہے اور پڑھا ہے نصرتی کا نام ہم کو لینا پڑے گا، وجہی کا نام لینا پڑے گا۔ تو یہ سب بڑے شاعر ہیں، ان کو دنیا میں کسی بھی جگہ بٹھا دیجئے یہ شرمندہ نہیں ہوں گے۔ ہم سے ایک دفعہ ہمیں یاد ہے ایک دفعہ ایک جلسے میں ہمارے دوست بہت بڑے نقاد، اللہ جنت نصیب کرے وہ مرحوم ہو گئے۔ وہ کہتے ہیں کہ میر کوئی بڑے شاعر تھوڑی ہیں۔ ہم نے کہا بھائی ہم تو ابھی آج ہی ایک انگریزی رسالے میں ایک مضمون پڑھ آئے ہیں، کہ ہیلن کو پر جو کہ معمولی شاعر ہے انگریزی کا، اسے قرار دیا گیا جینئس تھا تو وہاں تو یہ عالم ہے کہ ان کے یہاں جو درجہ دوم کے شاعر ہیں ان میں بھی ایک معمولی حیثیت رکھنے والے شاعر کو وہ لوگ جینیس کہہ رہے ہیں اور ہم لوگ اپنے منہ سے اپنے بڑے شاعر کو کہہ رہے ہیں کہ وہ بڑا شاعر نہیں تھا۔ تو اصل میں ہوتا یہی ہے نہ، کہ اپنی دہی کو کھٹا نہیں کہنا چاہئے پہلے اپنے شاعر کو اپنے آدمی کو دیکھو، بڑا سمجھو اسے قدر کرو اس کی پھر اس کے بعد آگے جاؤ ٹھیک ہے والیری بڑا شاعر ہے۔ ہم سے زیادہ والیری کو کون پڑھا ہوگا یا عسکری سے زیادہ کس نے پڑھا ہوگا، عسکری صاحب تو زندگی بھر بودلیئر اور والیری کو پڑھتے ہی رہ گئے۔ پھر بھی وہ بیدل کے جتنے قائل تھے، جتنے میر کے قائل تھے آپ کو خوب معلوم ہے۔ آپ خود ہی عسکری کے بہت اچھے اسٹوڈنٹ ہیں، آپ جانتے ہیں۔

ندیم احمد :ہمارے زمانے کے بعض فنکاروں نے زندگی کا اظہار کرنے کے بجائے اظہار

کے عمل اور اظہار کے ذرائع کو اظہار کا موضوع بنایا ہے۔ آپ کے خیال میں یہ رویہ کہاں تک درست ہے۔ کیا ادب اور آرٹ کے لئے یہ رویہ کسی صحت مند مستقبل کی طرف اشارہ کرتا ہے؟

شمس الرحمٰن فاروقی: کیا مطلب ہے بھئی اس کا۔ اظہار کا عمل کون بیان کرسکتا ہے؟ اظہار کے ذرائع جو ہیں، اس کے موضوع کو کون بیان کرسکتا ہے؟ اظہار کے ذرائع کیا ہیں؟ ریڈیو ہے ٹی وی ہے۔ ارے بھائی! ہر ادیب کی اپنی محدود پرواز ہے۔ جہاں تک پہنچتا ہے پہنچتا ہے۔ اچھا اب اس زمانے میں چونکہ جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں، تم خوب جانتے ہو، ضمیر اکثر حد تک لوگوں کا یا تو بے کار ہوگیا ہے یا مردہ ہوگیا ہے یا تھا ہی نہیں شاید۔ اب یہ ہے کہ جو چیز چل جائے تو لوگ اس کو مان لیتے ہیں، اس کو شروع کرنے لگتے ہیں، اس کو بڑھانے لگتے ہیں آگے۔ تو یہ کوئی اچھی بات نہیں ہے لیکن ہے، یہ ہو رہا ہے۔ مگر میں ان چیزوں سے ڈرتا نہیں ہوں۔ میں کہتا ہوں کہ جو بہت بڑی خوبی ہمارے یہاں اردو کے معاشرے میں ہے جو کہ دوسرے معاشروں میں بہت دیر سے آئی کہ جتنا یہ معاشرہ اپنی خود آگاہی رکھتا ہے۔ جتنا شعور اس کو اپنے بارے میں ہے، اتنا انگریزی و انگریزی والوں کو بہت بعد میں شعور ہوا۔ یعنی بیسویں صدی کے بارے میں جو شروع میں کتاب لکھی گئی بہت مشہور کتاب ہوئی الیٹ نام ہے ان کا، تین لیکچر دیئے انھوں نے بڑے مشہور ہوئے اس زمانے میں کہ بیسویں صدی کے ادب کی کیا خصوصیات ہیں؟ تو پہلے انھوں نے یہی بیان کیا کہ صاحب پہلی بات تو یہ ہے کہ بہت خود آگاہ صدی ہے۔ اجی اگر وہ ہمارے یہاں آکر دیکھتے تو کل سے شاعری شروع ہوئی ہے اور آج جناب لوگ تذکرے لکھ رہے ہیں۔ تذکروں میں شعرا کے نام لکھ رہے ہیں۔ ان کے حالات بیان کر رہے ہیں۔ تنقید ان کی کر رہے ہیں، ان کا چیستاں کر رہے ہیں۔ جھگڑے نمٹا رہے ہیں۔ جتنا ہم لوگ خود آگاہ تھے، اتنا بھلا وہ لوگ کیا خود آگاہ ہوں گے۔ تو اس لئے ٹھیک ہے۔ ہو رہا ہے بھئی، کھوٹا سکہ چل رہا ہے، فریبی چل رہے ہیں۔ غلط سلط بھی ہو رہا ہے اور میں تو خود ہی کہتا ہوں کہ ہو رہا ہے اس سے مجھے کوئی خوف نہیں ہے۔ جس چیز سے مجھے خوف ہے، جس چیز کا ذکر نہیں کیا ہے آپ نے اب تک کہ ہم لوگ اپنی زبان کو بھولتے جا رہے ہیں۔ ہم لوگ زبان ہندی پڑھ کر آتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ ہندی، اردو میں گرامر چونکہ ایک ہی ہے، تو زبان بھی ایک ہی ہوگی۔ اسی کو ہم لکھنا شروع کر دیتے ہیں۔ ہم یہ دیکھتے ہی نہیں کہ جو ہندی کا محاورہ ہے، اردو میں نہیں ہے یا ہندی میں کسی اور معنی میں ہے، اردو میں کسی اور معنی میں ہے، تو زبان اتنی خراب ہماری ہوگئی ہے۔ جب آپ کے پاس اردو کے جو اتنے اچھے الفاظ ہیں، جب اسی کو استعمال نہ کریں گے تو اردو میں آپ اچھا ادب

کیسے لکھئے گا؟

ندیم احمد :انسانی زندگی کے متعلق ہر نظریئے کو چند دائمی اور مستقل اقدار فرض کرنا پڑتی ہیں۔ مارکسیت کے ساتھ بھی یہی معاملہ تھا۔ لیکن مارکسیوں کے یہاں مسئلہ یہ تھا کہ انھوں نے اپنے لئے دائمی اقدار بھی معاشی عوامل سے ہی اخذ کئے تھے۔ جدیدیت کو اگر ایک نظریہ تسلیم کریں تو آپ کے خیال میں وہ کون سے عوامل ہیں جن سے جدیدیت نے اپنی دائمی اقدار مستعار لئے ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی :بھئی سب سے پہلی بات تو جدیدیت یہی کہتی رہی تھی کہ ہمیں اس سے کوئی غرض نہیں کہ آپ کے اقدار کون سے ہیں۔ آپ کے مارکسی اقدار ہوں تو بڑی اچھی بات ہے۔ ہم نے تو یہاں تک لکھا، میں نے کہ صاحب اگر مان لیجئے کہ کوئی ایسا نظریہ ہو کسی ناول میں جو میرے اصولوں کے بالکل سراسر منافی جاتا ہو تو بھی اگر وہ ناول اچھا ہے تو اچھا کہا جائے گا۔ آخر آپ کے سامنے مثال موجود ہے کہ دانتے کا جناب عالی مشہور طربیہ خداوندی Devine Comedy ہم لوگوں نے بھی خوب پڑھا وڑھا اس کو، ترجے اس کے کئے گئے ٹوٹے پھوٹے جیسے بھی ہو سکتے ہیں۔ آپ کو خوب معلوم ہے اس میں اسلام کے بارے میں اور پیغمبر اسلام کے بارے میں کتنی خراب خراب باتیں لکھی گئی ہیں۔ تو اگر دائمی اقدار کو پوچھتے ہو تو کون سی اقدار اس میں ایسی ہیں جو تمہارے لئے اچھی ہوں۔ تو اقدار وقدار نہیں ہوتی اصل میں۔ اقدار تو یہ ہوتی ہیں کہ آدمی کیا کر رہا ہے۔ آدمی کے پاس جو خزانہ ہے اب اس نے آپ کو معلوم ہے کہ دانتے نے حضرت شیخ اکبر ابنِ عربی سے اٹھایا تو حتہ المسیحا سے کچھ چیزیں اٹھائیں اور اس نے اس کو اٹھا کر کے اپنے اوپر اتباع کر دیا۔ اور اس سے پوری کہانی تیار کر لی انھوں نے اپنی۔ یعنی فیضان حاصل کیا اسلام سے اور سب سے زیادہ برا بھلا اس نے اسلام کو کہا۔ تو اقدار تو دراصل فنی اقدار ہوتی ہیں نا۔ فن کی اقدار ہوتی ہیں۔

ندیم احمد : اچھا ۱۹۶۰ء کے بعد ہمارے یہاں جدیدت کا جو میلان سامنے آیا اس کا اردو کی اصل روایت سے کس حد تک رشتہ تھا۔ جدیدیت کے زیرِ اثر جو لوگ اردو ادب کے منظر نامے پر ابھرے انہوں نے اردو کی اصل روایت کو اپنی تخلیق میں کس طرح محفوظ کیا اور کیا ہے بھی یا نہیں؟

شمس الرحمٰن فاروقی :اس میں ظاہر ہے کہ سب سے پہلے یہ بحث کرنا چاہئے ہم لوگوں کو کہ اردو کی اصل اور بنیادی روایت کیا ہے۔ اگر مان لیجئے کہ اصل بنیادی روایت سے مراد لی جائے اردو غزل کی شاعری تو مثنوی کہاں جائے گی، قصیدہ کہاں جائے گا۔ داستانیں کہاں جائیں گی؟ تو اس طرح سے ہم لوگوں کے ذہن میں جو تصور ہوتا ہے عام طور پر اور اس کو ہم لوگ اصل روایت یا بنیادی

روایت کہتے ہیں تو دراصل ایک ذاتی سوچ اور انتخاب کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ عام طور پر لوگوں سے پوچھئے تو وہ بنیادی اور اصل روایت کا جب ذکر کریں گے صاحب، بہت دور چلے گئے تو نظیرا کبر آبادی کا نام لیں گے۔ لیکن فقیر محمد گویا کا نام نہیں لیں گے مثال کے طور پر ہجویات یوں ہی بھول جائیں گے۔ تو ادب میں جو کچھ ہو چکا ہے ان سب کو روایت میں شامل سمجھنا چاہئے۔ اور دیکھنا یہ چاہئے جو کچھ ہوا ہے اس کا ادب کے بارے میں کیا تصور اور کیا نظریہ تھا اور جدیدیت کا سب سے بڑا کارنامہ یہی تھا کہ اس نے ادب کے بارے میں جو تصور پہلے رائج تھا، پچھلے پچاس ساٹھ برس میں رائج ہو گیا تھا حالی کے زیر اثر، ترقی پسندوں کے زیر اثر، تھوڑا بہت اقبالؔ کے زیر اثر کہ ادب کو کسی خاص مقصد کے تحت حاصل کرنے کے لئے کوشاں ہونا چاہئے یا جو لوگ کوشاں ہیں ان کے ہاتھ مضبوط کرنا چاہئے۔ یعنی ادب میں، ادبی اقدار اور فنی اقدار کو پس پشت ڈالا جائے یا نہ ڈالا جائے تو اتنا ضرور دیکھا جائے کہ فنی اقدار اور ادبی اقدار اس وقت تک کارآمد ہیں جب تک وہ سماجی یا سیاسی تبدیلی کی راہ میں معاون ہیں یا ان لوگوں کے زیرِ اثر ہیں جو کہ سماجی یا سیاسی تبدیلی لانا چاہتے ہیں۔

اس میں مشکل یہ آپڑی تھی کہ سماجی تبدیلی اور سیاسی تبدیلی سے مراد وہ تبدیلی نہیں تھی جو سرسید نے محمد حسین آزاد نے لے لی تھی وہ کچھ اور تھی اور یہ مراد سجاد ظہیر نے یا احتشام حسین صاحب نے لی وہ کچھ اور تھی تو اس جھگڑے میں بہت سارا ادب ہمارا، ہمارے لئے خطرے میں پڑ گیا اور کبھی کسی نے، ادب کے کسی نے، ادب کے کسی حصے کو غیر صحت مند روایت کہا، کسی نے کہا صاحب یہ روایت ہے ہی نہیں وغیرہ وغیرہ۔ تو دو کام کئے بہر حال بڑے جدیدیت نے۔ ایک یہ کہا کہ سارا ادب روایت میں شامل ہے۔ روایت کوئی ایسی چیز نہیں ہے کہ جس کو آپ کاٹ چھانٹ کر الگ کر دیں اور کہیں صاحب یہ روایت میں ہے ہی نہیں یا یہ ہے لیکن خراب تھا، اس کو ہم کاٹ دیتے ہیں، نکالے دیتے ہیں۔ دوسری بات اس نے یہ کہی کہ اس روایت کے پیچھے جو دراصل تصور ہے ادب کا وہ زیادہ ضروری ہے کہ اس کو ہم سمجھیں اور اپنائیں۔ یہ نہیں کہ ہم ادب کے لئے باہر سے کوئی مقصد لاکے تعمیر کریں یا کہ داخل کریں۔ تو اپنی اپنی حد تک سب لوگوں نے کیا اس کو۔ پرانے لوگوں کے انداز بھی اختیار کئے، پرانے انداز میں نیا رنگ بھی ڈالا۔ بعض لوگوں نے اپنے کو بالکل ہی نیا بنانے کی کوشش کی۔ لیکن پھر معلوم ہوا صاحب یہ نئی چیزیں پہلے ہو بھی چکی ہیں، کسی نہ کسی طور پر۔ تو غزل کے میدان میں خاص کر ہم دیکھتے ہیں۔ اب رہ گیا جو نئے میدان ہیں وہ افسانے کا اور نظم کا، جو نئے میدان اس معنی میں ہیں کہ ان کے لئے کوئی بہت لمبی روایت اردو میں نہیں موجود تھی۔ تو وہاں زیادہ آزادی کی گنجائش نظر آتی ہے۔ تو اس

میں یہ سوال پوچھنا مشکل ہے کہ کس روایت کو اور کہاں تک اس کو اختیار کیا گیا۔ وہاں تو ظاہر بات ہے کہ روایت بن رہی تھی بلکہ اب بھی بن رہی ہے۔ بہت پہلے مرحوم خلیل الرحمٰن اعظمی نے کہا تھا کہ ابھی بڑی شاعری کے واقعی جو اظہارات ہیں ان کو پیدا ہونے میں وقت لگے گا۔

ندیم احمد: بعض لوگوں کا جن میں عسکری صاحب بھی شامل ہیں یہ خیال ہے کہ جدیدیت مذہب ہو یا اخلاقی معاشرتی زندگی، ہر جگہ آخری معیار فرد اور اس کے تجربے کو ہی سمجھتی ہے۔ یعنی جدیدیت کی اصل روح یہی انفرادیت پسندی ہے۔ عسکری صاحب نے اپنی کتاب ''جدیدیت یا مغربی گمراہیوں کی تاریخ کا خاکہ'' میں جدیدیت کو ابلیسیت بتاتے ہوئے یہاں تک کہا کہ پچھلے پانچ سو سال میں مغرب نے گمراہی کی جتنی بھی شکلیں پیدا کی ہیں۔ وہ سب اسی انفرادیت پرستی کے بیج سے نکلی ہوئی شاخیں ہیں۔ عسکری صاحب والی گفتگو (مطبوعہ 'شب خون') میں آپ نے اس بارے میں کچھ اشارے کئے ہیں؟

شمس الرحمٰن فاروقی: تو یہ عسکری صاحب سے پوچھنے کا سوال ہے۔ مجھ سے آپ کیوں پوچھتے ہیں؟ میں نے تو اس بات کو بہت بار سمجھا دیا ہے کہ عسکری صاحب جدیدیت سے مراد لیتے ہیں Enlightment یعنی روشن فکری کا وہ زمانہ، خاص کر جو سترہویں صدی کے آخر سے شروع ہوتا ہے اور بڑی حد تک دوسری جنگ عظیم تک آتے آتے ختم ہو جاتا ہے۔ لیکن تب تک اس نے اپنی تمام تر نقصان دہ اور اچھی اور بری چیزیں سب ظاہر کر دی تھیں۔ اچھا اس روشن فکری کی مخالفت کرنے والوں میں عسکری صاحب نئے نہیں ہیں۔ اس کی مخالفت کرنے والوں میں اسحاق برلن صاحب جیسے لوگ شامل ہیں، جنھوں نے کہ پوری ایک کتاب لکھی ہے۔ اس کی مخالفت کرنے والوں میں سید حسین نصر بھی شامل ہیں، انھوں نے بھی پوری ایک کتاب لکھی ہے تو عسکری صاحب کا ایک نظریہ اس معاملہ میں اکیلا نہیں تھا اور جدیدیت ہے، جس کے سلسلے کو ہم مغرب سے بھی جوڑتے ہیں۔ اس میں اندھی انفرادیت کا احساس نہیں ہے۔ بلکہ یہ کہ فرد کی ذات اپنی جگہ ایک وجود رکھتی ہے، ایک کائنات رکھتی ہے اور فرد کی ذات کو اظہار کرنے کا حق حاصل ہے۔

ندیم احمد: جب بعض حلقوں کی طرف سے جب جدیدیت پر یہ اعتراض کیا گیا کہ اس نے قاری کو پس پشت ڈال دیا ہے تو اس میلان کے ہمنواؤں نے جن میں آپ پیش پیش تھے، یہ کہہ کر اس کا دفاع کیا کہ جدیدیت قاری سے اپنے ابلاغ کی سطح کو بلند کرنے کا مطالبہ کرتی ہے تو کیا اس کا مطلب یہ ہوا کہ جدیدیت بہت سے چھوٹے مکان بنانے کے بجائے ایک بڑا محل تعمیر کرنے پر ایمان

رکھتی ہے۔ جدیدیت کے میر کارواں کی حیثیت سے ان باتوں کو آپ کس طرح دیکھتے ہیں؟

شمس الرحمٰن فاروقی: ظاہر بات ہے کہ یہ کہنا چاہئے تھا کہ جدیدیت قاری کو اہمیت دیتی ہے اور اس کو نظر انداز نہیں کرنا چاہتی اور اس کو نگاہ ترحم اور مربیانہ انداز میں نہیں دیکھتی۔ یہ کہنا غلط ہے کہ اس کو پسِ پشت ڈال دیا گیا۔ بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ جدیدیت نے قاری کے ساتھ وہ مربیانہ رویہ نہیں رکھا جو پہلے لوگ رکھتے تھے کہ ہر بات کو تین دفعہ کھول کے جب تک نہ بیان کریں، ان کو یقین نہیں آتا کہ قاری سمجھ سکتا ہے۔ قاری کی ناک پکڑ کر جب تک اس کو چلائیں نہیں وہ چلے گا نہیں۔ جب تک قاری کی گردن میں ہاتھ ڈال کر دوڑائیں گے نہیں وہ دوڑے گا نہیں۔ کیا شاعری اور کیا افسانہ دونوں میں عام طور پر یہ بات مشہور تھی کہ صاحب ہم کو ہر بات کو بہت صاف صاف نتیجہ بیان کر کے کہنا ہے یعنی قاری بے چارہ ایک بچہ ہے۔ ایک ناسمجھ، نافہم جاہل، اگر جاہل نہیں تو کم سے کم ایک گنوار قسم کا آدمی ہے، جو ادب کی باریکیوں سے واقف نہیں ہوسکتا۔ لہٰذا ہر بات ہم کھول کھول کے کہیں۔ تو یہ اور بات ہے کہ ہم قاری کو مربیانہ نگاہ سے دیکھیں اس کے اوپر ایک نگاہِ ترحم ڈالیں کہ بھئی اچھا۔ آپ تو بچے ہیں، آپ تو سمجھتے نہیں، لو یہ ہم سمجھائے دیتے ہیں آپ کو، ہم نے کیا کہا تھا اس افسانے میں اور ایک یہ ہے کہ ہم افسانہ لکھیں یا شعر کہیں اور اس میں اپنی باتوں کو پورے استدلال سے پیش کریں۔ لیکن ہر جملے اور ہر لفظ اور افسانے اور ہر شعر کی کنجی نہ پیش کردیں کہ لیجئے صاحب یہ کنجی لے جایئے اس سے آپ کا معاملہ حل ہوجائے گا۔ بلکہ ہم اس سے توقع کریں کہ وہ خود اپنی تخلیقی قوت کو استعمال میں لاتے ہوئے، اس کو پڑھے گا، فن کو پڑھے گا اور اس کے معنی تک پہنچنے کی کوشش کرے گا۔ ورنہ جدیدیت کے بارے میں یہ الزام یا یہ نعرہ کہ اس نے قاری کو پسِ پشت ڈال دیا، یہ محض ایک فارمولا ہے جیسے بہت سے فارمولے لگائے گئے۔ جدیدیت سماج سے کٹی ہوئی تھی یا کٹی ہوئی ہے۔ جدیدیت نے سماج کو نظر انداز کردیا۔ جدیدیت میں سماجی ذمہ داری کا لفظ گالی کی طرح استعمال ہونے لگا، جدیدیت کو ہر طرح کی وابستگی سے انکار ہے، اس طرح کے بہت سے فارمولے، بہت سے نعرے دیئے گئے۔ جو کہ ایک طرح سے جذباتی طور پر خوف پیدا کرنے والے تھے۔ اور اصل چیز کیا تھی وہ کسی نے بھی غور نہیں کیا۔ لہٰذا چل پڑا یہ کچھ لوگ اب بھی کہتے ہیں کہ صاحب جدیدیت نے قاری اور ادب کے درمیان کوئی پل نہیں چھوڑا، ہم پل بنا رہے ہیں۔ اب ذرا ان سے کوئی جا کر پوچھے کہ جدیدیت ہی کے نام پر آخر 'شب خون' چالیس سال تک چلتا رہا۔ اور دنیا کے ہر گوشے میں جہاں اردو پڑھی جاتی ہے 'شب خون' پڑھا جاتا رہا۔ اور اس کے پڑھنے والے سب پڑھے لکھے اور ادب فہم لوگ ہیں۔ تو

جدیدیت نے ان لوگوں کو کہاں سے پیدا کردیا۔ اگر جدیدیت نے قاری کو پسِ پشت ڈال دیا تھا تو یہ لوگ کہاں سے آگئے؟ جدیدیت کے جو بڑے نام ہیں پاکستان میں، ہندوستان میں ان کا کلام بار بار چھپتا ہے ان کے افسانوں کی، ان کی نظموں کی، ان کی غزلوں کی پذیرائی ہوتی ہے۔ مطالعہ ان کا ہوتا ہے تو کیوں آخر ہو رہا ہے۔ کیا ایسے ہی ہو رہا ہے کہ لوگ ان کو سمجھ نہیں رہے ہیں؟

(۲۰۰۷)

اشاریہ

آچاریہ آنندوردھن۔۴۲
آچاریہ راج شیکھر۔۱۸
آزاد، مولانا ابوالکلام۔۱۳۷تا۱۴۱
آزاد، مولانا محمد حسین۔۱۶۷
آصف فرخی۔۱۲۹
آل احمد سرور۔۲۱، ۱۵۷
آئن سٹائین۔۵۱
ابن عربی، محی الدین حضرت شیخ اکبر۔۱۶۶
ابن قتیبہ۔۱۸
ابوالکلام قاسمی۔۳۸
احتشام حسین۔۱۶۷
احمد جاوید۔۴۶
احمد علی۔۱۲۶
احمد فراز۔۷۳
احمد مشتاق۔۱۴۵
احمد ندیم قاسمی۔۱۲۶
اختر حسین رائے پوری۔۳۴
اختر شیرانی۔۱۲۹
ارسطو۔۸، ۵۱
اسلوب احمد انصاری۔۶۴، ۱۱۱
اشرف علی تھانوی، مولانا۔۱۳۹، ۱۴۰
اشروڈ، کرسٹوفر۔۵۰
اشعر نجمی۔۱۴۳
افضال احمد سید۔۹۸
اقبال، علامہ سر محمد۔۱۹، ۲۰، ۲۱، ۶۱، ۶۹، ۸۲، ۱۵۱تا۱۵۳، ۱۶۴، ۱۶۷
المتنبی، ابوطیب احمد، ۱۶۰
الیٹ، ٹی۔ایس۔۱۸، ۱۹، ۴۶، ۶۱، ۶۲، ۸۱، ۸۸، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۵
امجد اسلام امجد۔۷۳
انتظار حسین۔۲۳
انجم آرا۔۴
انعام ندیم۔۱۴۵
انور سجاد۔۱۴۵
انیس، میر ببر علی۔۱۹، ۲۱، ۲۲، ۱۴۴
اوپندر ناتھ اشک، ۴۷، ۱۱۹

ای، ایم فارسٹر۔ ۹۷، ۱۰۴
باختن، میخائل۔ ۱۱
باقر مہدی۔ ۱۱۱
برگساں، آنری۔ ۵۱
بشریٰ انجم۔ ۴
بلراج میزا۔ ۱۴۵، ۱۴۸
بلونت سنگھ۔ ۱۰۷
بودلیر، شارل۔ ۲۵، ۸۵، ۸۶، ۱۴۶، ۱۵۵، ۱۵۶
پال والیری۔ ۱۴
پاونڈ، ایزرا۔ ۳۳، ۴۵، ۱۳۰
پریم چند۔ ۴۱، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۵۹
انتظار حسین۔ ۱۴۰
تسلیم عارف۔ ۴
تاڈاروف، زویتان۔ ۱۰، ۱۱۰
ٹینی سن، لارڈ۔ ۱۶۰
جامی۔ ۲۰
جاوید اختر، خواجہ۔ ۱۴۴، ۱۴۵
جرجانی، عبدالقاہر۔ ۸۹
جعفر زٹلی۔ ۱۵۹
جگر مرادآبادی۔ ۶۱
جوائس جیمس۔ ۱۳۳، ۱۳۴
جولیا کرسٹوا۔ ۱۵
جون ایلیا۔ ۸۱ تا ۹۳
چوسر۔ ۱۶۰
حافظ شیرازی، خواجہ۔ ۳۷، ۱۴۷، ۱۶۰
حالی، الطاف حسین۔ ۲۱، ۳۴، ۳۹، ۱۴۴، ۱۶۰
حسرت موہانی۔ ۶۱
حنیف رامے۔ ۱۵۷
حیدر بخش حیدری۔ ۱۳۷
خاقانی، افضل الدین۔ ۲۰
خسرو، امیر یمین الدین۔ ۹، ۲۰، ۲۱، ۳۹، ۴۲، ۱۶۰
خشونت سنگھ۔ ۶۴
خلق احمر۔ ۱۶۰
خلیل الرحمٰن اعظمی۔ ۶۲، ۱۶۸
دریدا، ژاک۔ ۸۹
دستہ یفسکی، فیودر۔ ۲۵، ۱۰۶
ڈاکٹر آفتاب احمد۔ ۷۶
ڈاکٹر عبدالعلیم۔ ۳۴
ڈکنس، چارلس۔ ۱۳۳
ذیشان ساحل۔ ۹۸
رابرٹ برجز۔ ۳۳
راجندر سنگھ بیدی۔ ۱۰۱ تا ۱۱۲، ۱۱۸، ۱۱۹
رسکن، جان۔ ۱۳۹
رضیہ سجاد ظہیر۔ ۴۰
روسو۔ ۲۹
ریمو۔ ۱۵۶
سجاد انصاری۔ ۱۵۷
سجاد ظہیر۔ ۳۳ تا ۴۲، ۴۹، ۱۶۷
سراج اورنگ آبادی۔ ۲۰، ۲۲، ۲۳، ۱۴۴، ۱۴۶
سراج منیر۔ ۵، ۱۳، ۴۶

سردار جعفری۔ ۶۴
سرسید احمد خاں۔ ۱۶۷
سریندر پرکاش۔ ۱۴۵، ۱۴۸
سعدی شیرازی، شیخ مصلح الدین۔ ۳۹، ۴۲
سلیم احمد۔ ۵، ۱۹
سمترا نند پنت۔ ۴۲
سودا، مرزا محمد رفیع۔ ۲۲، ۱۶۴
سید حسین نصر۔ ۱۶۸
شا، برنارڈ۔ ۱۵۷
شارق کیفی۔ ۱۴۵
شہریار۔ ۶۲، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۸
شہناز نبی۔ ۹۵، ۱۴۴
شیکسپیئر، ولیم۔ ۳۶، ۱۵۹
شمس الرحمن فاروقی۔ ۲۱، ۲۳، ۳۴، ۳۶، ۴۶، ۵۴،
۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۴، ۷۳، ۷۶، ۱۰۲، ۱۰۶، ۱۰۷،
۱۰۸، ۱۱۸، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۳،
۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۳، ۱۵۵ تا ۱۷۰
شمیم حنفی۔ ۲۱، ۹۸
شولز۔ ۱۱۰
شیخ عبداللہ۔ ۱۴۰
طاہر مسعود۔ ۱۲۴، ۱۲۶
ظفر اقبال۔ ۶۹، ۷۶، ۸۲، ۸۹، ۱۴۴، ۱۴۵،
۱۴۷، ۱۴۸
عبدالماجد دریا آبادی، مولانا۔ ۱۵۷
عرفی شیرازی، جمال الدین۔ ۲۰
عزیز احمد۔ ۵۱، ۵۲
عصمت چغتائی۔ ۴۷، ۱۱۸، ۱۱۹
عظیم احمد۔ ۴
غالب، مرزا اسد اللہ خاں۔ ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲،
۲۵ تا ۳۰، ۳۹، ۶۱، ۶۳، ۷۳، ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۶۴
غواصی، بیجاپوری۔ ۱۹
غلام عباس۔ ۴۷، ۱۱۵ تا ۱۲۶
فانی بدایونی۔ ۶۱
فراق گورکھپوری۔ ۵۹ تا ۶۷، ۱۴۵
فرائڈ، سگمنڈ۔ ۱۵۹
فرحت احساس۔ ۱۴۴
فردوس انجم۔ ۴
فضیل جعفری۔ ۱۱۸، ۱۴۳، ۱۴۴
فقیر محمد گویا۔ ۱۶۷
فلوبیر۔ ۲۹، ۴۵، ۱۰۶، ۱۰۹
فیض احمد فیض۔ ۴۰، ۴۲، ۶۴، ۶۹ تا ۷۸، ۱۴۵
قدرت اللہ شہاب۔ ۴۶
قرۃ العین حیدر۔ ۱۲۹ تا ۱۳۴
قلی قطب شاہ۔ ۱۹
قمر صدیقی۔ ۱۵۵
کبیر۔ ۲۱، ۸۲
کرشن چندر۔ ۴۷، ۴۸، ۵۴، ۱۰۳، ۱۱۸، ۱۱۹
کلاگ۔ ۱۱۰
کلیم الدین احمد۔ ۶۴، ۱۳۷
گاندھی جی۔ ۱۲۹

گوپی چند نارنگ۔ ۲۱، ۱۴۳، ۱۴۴

لارنس، ڈی-ایچ۔ ۳۶، ۱۳۴، ۱۵۸، ۱۵۹

محمد حسن عسکری۔ ۱۲، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۳۰، ۳۴، ۴۶، ۵۰، ۵۳، ۵۹، ۶۲، ۶۴، ۶۷، ۷۶، ۸۶، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۳۳، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۵۳، ۱۵۷، ۱۶۴، ۱۶۸

محمد علی جناح۔ ۱۳۹

مصحفی، شیخ غلام ہمدانی۔ ۱۴۶

مظفر علی سید۔ ۲۰

ملارمے، اسٹیفان۔ ۱۱۶، ۱۶۴

ممتاز شیریں۔ ۴۵ تا ۵۶

ممتاز، مفتی۔ ۱۱۹

منٹو، سعادت حسن۔ ۴۱، ۴۶، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۴، ۱۰۳، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۴، ۱۲۹

موپاساں۔ ۵۱

مومن، حکیم مومن خاں۔ ۲۲

میراجی، ثناءاللہ ڈار۔ ۳۷، ۴۲، ۷۰، ۷۷

میرامن۔ ۱۹، ۲۲، ۱۳۷

میر، تقی میر۔ ۱۹ تا ۲۳، ۲۷، ۶۰، ۶۱، ۶۳، ۸۲، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۶۰، ۱۶۳، ۱۶۴

ناصر کاظمی۔ ۲۳، ۶۲

نصرتی بیجاپوری۔ ۱۶۴

نظیر اکبرآبادی۔ ۲۱، ۶۴، ۱۶۴، ۱۶۷

ن-م-راشد۔ ۷۰، ۷۳، ۱۴۵

نیاز فتح پوری۔ ۱۳۷

وارث علوی۔ ۱۳۳

والٹیر۔ ۴۷

والیری، پال۔ ۱۸، ۱۱۶، ۱۶۴

وجہی، ملا۔ ۱۹، ۱۶۴

ورڈزورتھ، ولیم۔ ۱۶۰

ولی دکنی۔ ۲۰، ۲۲، ۲۳

ہنری، جیمس۔ ۱۰۲، ۱۰۳

ہومر۔ ۲۰

ہیلن کوپر۔ ۱۶۴

یٹس ڈبلیو-بی۔ ۲۶، ۳۵، ۵۲، ۱۵۲

شکریہ نامہ

غبــار ســرمــہ آوازست امــروز

اس صفحے کا مقصد ان لوگوں کا شکریہ ادا کرنا ہے جن کی تربیت، مشوروں اور محنت کے بغیر یہ کتاب منظر عام پر نہ آتی۔ ان میں میرے وہ اساتذہ اور بزرگ بھی شامل ہیں جن کے آگے میری نظریں تقدس واحترام سے جھک جاتی ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے میرے ذہن میں ادب، تہذیب اور روایت کا ایسا نقشہ تیار کیا کہ جب کبھی کسی ذہین ترین شخص سے سابقہ پڑا تو جھینپنے کی ضرورت پیش نہیں آئی۔ اس فہرست میں میرے وہ احباب بھی شامل ہیں جن کو منہا کر کے سوچنا تو درکنار، میں زندہ بھی نہیں رہ سکتا۔

کولکاتا، ۲۰۱۴ء

ندیم احمد

TAASUBAAT AUR TANQEED

(Literary Criticism)

By

Nadim Ahmad

ندیم احمد ۱۹۷۹ء میں کلکتہ میں پیدا ہوئے۔ انہوں نے کلکتہ یونی ورسٹی سے اعلیٰ تعلیم حاصل کی۔ ان دنوں وہ کلکتہ یونی ورسٹی کے شعبہ اردو میں اسسٹنٹ پروفیسر ہیں۔ محمد حسن عسکری اور شمس الرحمٰن فاروقی سے اثر پذیری نے انہیں نظری تنقید کی طرف مائل کیا۔ ان کا شمار نئی نسل کے ان نمائندہ نقادوں میں ہوتا ہے جنہیں نظری تنقید کے مسائل سے دلچسپی ہے اور جو ادب اور تہذیب کے آپسی رشتوں کی اہمیت سے بھی واقف ہیں۔ ان کا مطالعہ بہت وسیع اور عالمی ادب پر ان کی نظر بڑی گہری ہے۔ کلاسیکی شعریات کے علمیاتی اور وجودیاتی تصورات پر زبردست قابو رکھنے والے ندیم احمد کے تنقیدی مضامین کا مجموعہ ''بازیافت'' ۲۰۰۵ء میں شائع ہوا۔ انہوں نے انشاء اللہ خان انشا کے فن اور شخصیت پر بھی ایک کتاب لکھی ہے۔